ЗА

ПРОЛЕТАРСКОЕ
ИСКУССТВО
ПРОЛЕТАРСКОЕ
ИСКУССТВО
ПРОЛЕТАРСКОЕ
ИСКУССТВО
ПРОЛЕТАРСКОЕ
ИСКУССТВО

ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ХУДОЖНИКОВ

3-4

1931

БИБЛИОТЕКА

ОГИЗ — ИЗОГИЗ МОСКВА — ЛЕНИНГРАД

Уп. Главлита Б — 6733 ИЗОГИЗ № 1400 Тираж 10.000 экз.
Полиграфтехникум в Москве

РАПХ — организован

10 мая состоялось организационное оформление Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ).

В состав ее вошли пролетарские кадры АХР, ОХС и ОМАХР, приглашены художкоры, рабочие изо-кружковцы, отдельные пролетарские художники из „Октября" и отдельные художники, находящиеся вне обществ. РАПХ положил в основу платформу, выпущенную фракцией ВКП(б), АХР, ОМАХР и ОХС.

Между РАПХ и ВОПРА достигнута полная договоренность и сотрудничество по основным вопросам на фронте пространственных искусств. Организации обмениваются взаимными представителями в своих руководящих органах.

Точно также установлено и общее отношение к „Октябрю", как к организации, продолжающей и в своем последнем документе отстаивать свои прошлые политически ошибочные и вредные установки.

В качестве очередных задач РАПХ намечено провести большевитскую самомобилизацию на выполнение решения ЦК ВКП (б) о плакатно-картинной агитации и принять действительное участие в ликвидации прорыва на этом фронте.

Уделить особое внимание массовому производственному искусству и искусству оформления массовых политических кампаний и революционных празднеств.

... Комплексному классовому целеустремленному оформлению культстроительства, с привлечением всех видов пространственных искусств.

Подготовиться к грандиозным выставкам: „На штурм 2-й пятилетки", „15-летие Красной армии", к выставкам, посвященным антиимпериалистическому дню и социалистической индустриализации страны.

Подчинить весь план командировок художников этим задачам.

В центре всей работы ассоциации поставить идейно-воспитательную работу.

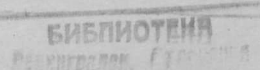
Помочь всем членам ассоциации овладеть марксистско-ленинским мировоззрением и уменьем применять в своем творчестве метод диалектического материализма.

Развертывать работу рапховских бригад на фабриках и заводах, обратив особое внимание в их работе на вовлечение рабочих самодеятельных кадров в РАПХ.

Организовать отделения РАПХ в крупнейших индустриальных центрах.

Всю работу РАПХ проводить методами соцсоревнования и ударничества.

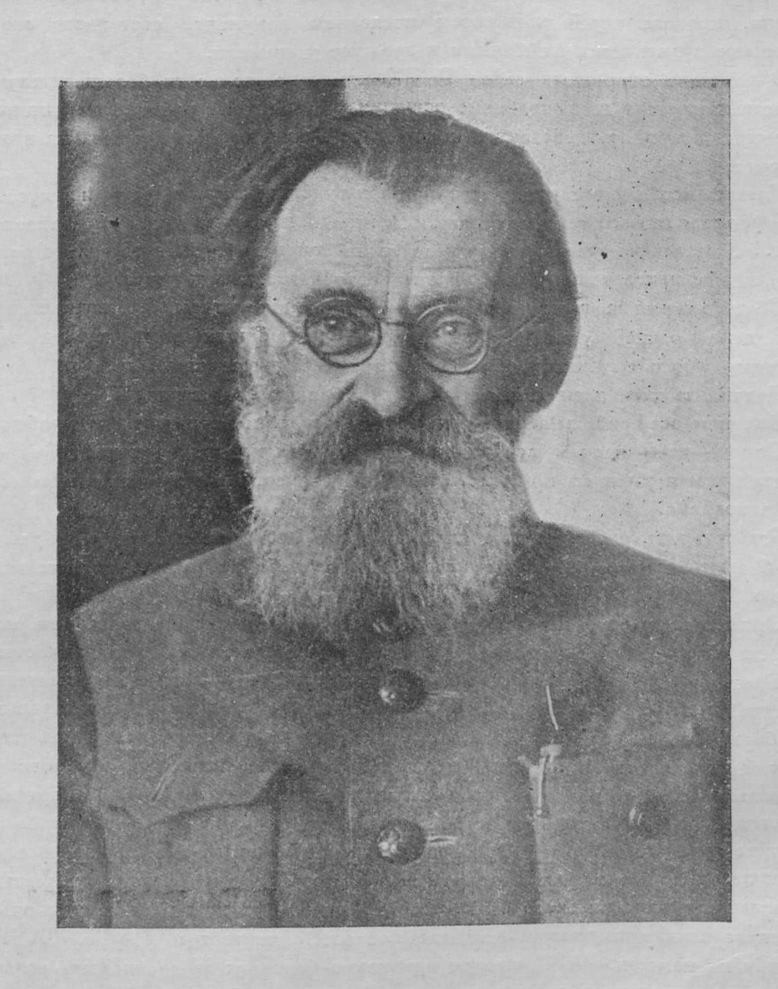
Теснейшая и органическая связь с пролетариатом в борьбе за большевистские темпы социалистической стройки. Участие средствами изоискусства в борьбе за выполнение пятилетки в 4 года, за ликвидацию кулачества как класса на основе сплошной коллективизации. Участие в борьбе за грандиозные, всемирно-исторические задачи, поставленные нашей партией, проводящей свою правильную, ленинскую линию в борьбе на два фронта. Вот те пути, на которых РАПХ сможет стать во главе сил на изо-фронте, решительно преодолевая недопустимое отставание изо-фронта от темпов и задач социалистического строительства. Только на этих путях, учтя опыт пролетарских организаций смежных областей искусства (РАПП, ВАМП) и при их помощи, РАПХ сможет правильно бороться за дальнейшее развитие пролетискусства, сможет успешно бороться с буржуазным искусством, с буржуазными и мелкобуржуазными влияниями на изо-фронте, сможет вести правильную линию классово-политической диференции на изо-фронте и работу по перевоспитанию попутнических кадров, по ускорению процесса перехода на союзнические позиции.



Старому большевику - ленинцу, революционеру - энтузиасту

Феликсу Кону

от пролетарских художников — горячий привет!



Феликс Кон

(к 45-летию революционной деятельности)

ЗА пролетарское искусство

ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Редколлегия: А. А. АНТОНОВ, М. В. БОРЗЯТОВ, А. А. ВОЛЬТЕР, Л. П. ВЯЗЬМЕНСКИЙ, Т. Г. ГАПОНЕНКО, Ф. Д. КОННОВ, А. Д. КУЗНЕЦОВА, П. Ф. ОСИПОВ, А. П. СЕВЕРДЕНКО, Я. И. ЦИРЕЛЬСОН, Л. О. ЧЕТЫРКИН.

МАРТ — АПРЕЛЬ

№ 3—4

СОДЕРЖАНИЕ:

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦК — БОЕВАЯ ДИРЕКТИВА ДЛЯ ИЗОФРОНТА

Постановление ЦК ВКП(б) о плакатно-картинной агитации, опубликованное в «Правде» за 24 марта с. г. (и в № 2 журнала «За пролетарское искусство»), — директива исключительной важности. Для выполнения ее нужно мобилизовать все силы, напрячь всю энергию.

ЦК констатирует «недопустимо безобразное отношение к плакатно-картинному делу со стороны различных издательств (Гиз до об'единения, Изогиз, Сельхозгиз, АХР, Центросоюз, Гострудиздат и др.), что нашло свое выражение в выпуске значительного процента антисоветских плакатов и картин».

Оценка резкая и абсолютно верная. ЦК устанавливает серьезнейший прорыв в области наиболее массовых форм искусства. ЦК говорит о нашем неумении использовать в боях за социализм наиболее сильное, наиболее острое оружие из арсенала изоискусства — плакат и массовую картину.

Если до сих пор мы говорим об отставании на участке изоискусств от темпов и задач социалистического строительства «вообще», то постановление ЦК конкретизирует положение, дает отчетливую политическую установку в подходе к отдельным формам искусства и указывает то звено, за которое нужно ухватиться в реконструкции искусств.

Постановление ЦК говорит о картинно-плакатной агитации. Но только ли в этом заключается сущность этой руководящей директивы ЦК партии для изофронта?

Конечно, это не так. Постановление ЦК выходит за пределы плакатно-картинной продукции и встает перед нами, как важнейшая директива для всего изофронта, как исходный пункт для его реконструкции и социалистической мобилизации искусства.

Чтобы разобраться в этом, ответим на вопрос, какие причины обусловили прорыв в плакате и массовой картине?

Причин налицо оказывается немало.

Неорганизованность нашего издательского дела.

Недостаточное внимание к плакату и массовой картине со стороны руководящих органов, художественных организаций и самих художников.

Особенно тяжелое положение с кадрами. Бесперспективность в вопросе подготовки молодых кадров революционных художников.

Бедственное положение с редакционными кадрами.

Незначительный процент коммунистов среди художников-плакатистов.

Недостаточная политико-воспитательная работа с попутчиками.

Слабая связь с массами. Неумение организовать работу по выявлению оценок рабочего зрителя.

Нет сомнения, что все эти причины действительно сыграли очень большую роль в прорыве на участке картинно-плакатной агитации. Но за

всеми ими стоит одна причина, перекрывающая, об'ясняющая и питающая их все.

Мы говорим о недооценке наиболее массовых, агитационно-напряженных и идеологически концентрированных форм искусства (среди которых плакат и массовая картина стоят на первом месте). Мы говорим об особой форме чуждых идеологических влияний, обусловливающих даже в пролетарском секторе художников недооценку плаката и массовой картины, а тем более среди попутчиков, у которых сплошь да рядом наблюдается пренебрежительное отношение к плакату и массовой картине, как второстепенным формам искусства, как к «низкому жанру».

Неизжитое влияние старых эстетических традиций, чуждых творческих установок здесь налицо.

«Наши трудности являются не трудностями мелких и случайных «неполадок», а трудностями классовой борьбы» (Сталин).

К прорыву на фронте плаката и массовой картины мы должны также подойти с критерием классовой борьбы. И если мы это сделаем, то за плакатом и массовой картиной встанет весь изофронт с боями и перепалками за большевистскую линию в искусстве. Мы увидим тогда за борьбой творческих установок, расколами и размежеваниями классовую борьбу, упорное наступление пролетариата и революционно-попутнических отрядов, изворотливость и маскировку буржуазного искусства.

Мы увидим также, что единого, твердого руководства изофронтом нет. Главискусство, к сожалению, не сказало своевременно своего решающего слова по вопросам классовой борьбы на изофронте.

А ЦК Рабиса совершенно игнорировал фронт изоискусств и стоял в стороне от схваток на изофронте. Такое отношение ЦК Рабиса нельзя назвать иначе, как проявлением оппортунизма на практике.

Единый штаб классовой борьбы на изофронте создается сейчас и называется Ассоциацией пролетарских художников. Мы считаем, что вопросы борьбы за массовое, действенное, поднимающее на социалистическое соревнование, искусство, неотделимы от боев за большевизацию искусства.

Недооценка плаката и массовой картины, недооценка вообще массовых агитационно насыщенных, идеологически концентрированных форм искусства выросла на двух смежных и чуждых нам почвах.

Она, во-первых, росла на почве тех форм «врастания» или влияния буржуазного искусства, которое выразилось на наших выставках в пассивизме, документализме, в прямом и об'ективном сопротивлении активным и классово насыщенным формам искусства во имя интимного, формально высокого искусства.

Чуждое идеологическое влияние и обволакивание сказывалось в этом случае на пролетарском секторе, как наиболее ясная форма правой опасности. Сказывалось оно в искажении теории и практики, в об'ективном притуплении классовой борьбы в формах искусства, в слабой активности пролетарского сектора, в слабости отпора пассивизму, приспособленчеству, идеологическому обволакиванию, в непонимании решающего значения массовых действенных, политически насыщенных форм искусства.

В порядке самокритики надо отметить, что этой (исторически обусловленной, правда) болезнью болели и идеологи старого АХР. Оппортунистическая суть таких установок была разоблачена своевременно. Декларацией комфракции АХР ей нанесен был последний и решительный удар.

Но недооценка плаката и массовой картины имеет и другую почву, питающую ее. Эта почва сложнее по составу.

Сопротивление буржуазной идеологии, противодействие буржуазных художников социально насыщенной тематике в этом другом случае выразилось в конструктивной активности, стремлении к техницизму, в выхолащивании образности и идеологичности искусств, в выхолащивании его агитационно-формирующей силы, прикрытых революционной «левой» фразой.

На пролетарском секторе эта форма буржуазного активного сопротивления и обволакивания отразилась в механистических взглядах пролетарской части «Октября», в попытках упразднить образное искусство, картину во имя так называемого «технического искусства», во имя «реализма, делающего вещи».

Эта форма оппортунистических установок в искусстве сыграла большую дезорганизующую роль в развитии пролетарского искусства, так как она, внешне необычайно революционная и оснащенная «марксистскими» цитатами, долго не встречала нужного отпора. В подготовке пролетарских кадров для изоискусства ее вредная роль особенно велика. Именно под руководством идеологов «Октября» в художественном вузе в Москве насаждались «технологизм», «делание вещей» и формалистическое следование западному мастерству, т. е. все то, чем сейчас болеют многие молодые художники, в том числе и плакатисты.

Нечего и говорить, что теоретические похороны станковой картины никак не могли содействовать мобилизации внимания к работе над массовой картиной (кстати, это продолжается и в новой

платформе «Октября», опубликованной после постановления ЦК партии).

И совершенно ясно, что установки, об'ективно отрицающие идеологическую сущность искусства, превозглашающие так называемое «техническое искусство» и «реализм, делающий вещи», можно совместить с признанием плаката и массовой картины только ценой величайшей непоследовательности.

Пролетарское ядро АХР выросло в борьбе с тем и другим видом оппортунизма на участке искусств. В 1931 г. комфракция АХР опубликовала декларацию, которая сейчас кладется в основу консолидации пролетарских сил на изофронте. Декларация со всей отчетливостью дает ориентировку на идеологически-насыщенные, агитационные формы искусства.

Одним из недостатков этой декларации нужно считать, что при верных установках в ней не подчеркнута с нужной силой ведущая роль плаката и массовой картины. Это — пробел декларации.

Постановление ЦК является авторитетнейшим и решающим документом в спорах о творческом методе. Механистическим установкам «Октября» на «техническое» искусство, на выхолащивание идеологии, на «реализм, делающий вещи» нанесен решающий, сокрушительный удар.

Постановление ЦК дает исходный пункт для уточнения политических и творческих установок не только в области плаката и массовой картины, но и для всего изофронта.

Плакат, массовая картина и за ними искусство массовых празднеств, текстиль и т. д., т. е. все формы массового, классово-устремленного, тематически насыщенного искусства, должны стать ведущими, определяющими формами в перестройке изофронта.

Постановление ЦК должно лечь в основу декларации и деятельности создающейся Ассоциации пролетарских художников.

Оно должно стать отправным пунктом в работе с попутчиками.

Для этого необходимо обеспечить руководство изофронтом на основе единой большевистской линии в искусстве. Ускорить создание Ассоции пролетарских художников. Продолжать на более глубокой основе борьбу со всеми формами оппортунизма, с правой опасностью, «левым» загибом и примиренчеством к ним, продолжать борьбу за большевизацию искусства.

Нужно поднять на высокую ступень работу с попутчиками. Усилить сеть кружков политического и теоретического просвещения и овладения техникой. Вовлечь их в обсуждение вопросов творческого метода. Давать обстоятельный разбор конкретных работ художников-попутчиков. Все более и более приближать революционных попутчиков к пролетарскому мировоззрению и переводить их на позиции союзников пролетариата. Помогать попутчикам (руководством, критическими оценками их работ) разрешать борьбу пролетарской и буржуазной идеологии в них в пользу идеологии пролетариата. Переводить попутчиков на массовые формы искусства.

Напрячь все силы, чтобы укрепить работу ИЗОГИЗ'а, ликвидировать прорыв, развернуть социалистическое соревнование и работу ударных бригад.

Мобилизовать рабочую общественность. Открыть все русла сближения с рабочей массой. Развернуть все формы вовлечения рабочих, колхозников и красноармейцев в обсуждение продукции художественных об'единений и ИЗОГИЗ'а.

Усилить практику организации выставок, обогащенных всеми видами массового искусства, в особенности полиграфической продукцией (плакат, массовая картина).

Организовать подготовку специалистов редакторов по плакату и массовой картине.

Обеспечить систему подготовки новых пролетарских кадров художников. Открыть в Москве художественный вуз.

Обратить особое внимание на контрактацию плакатистов.

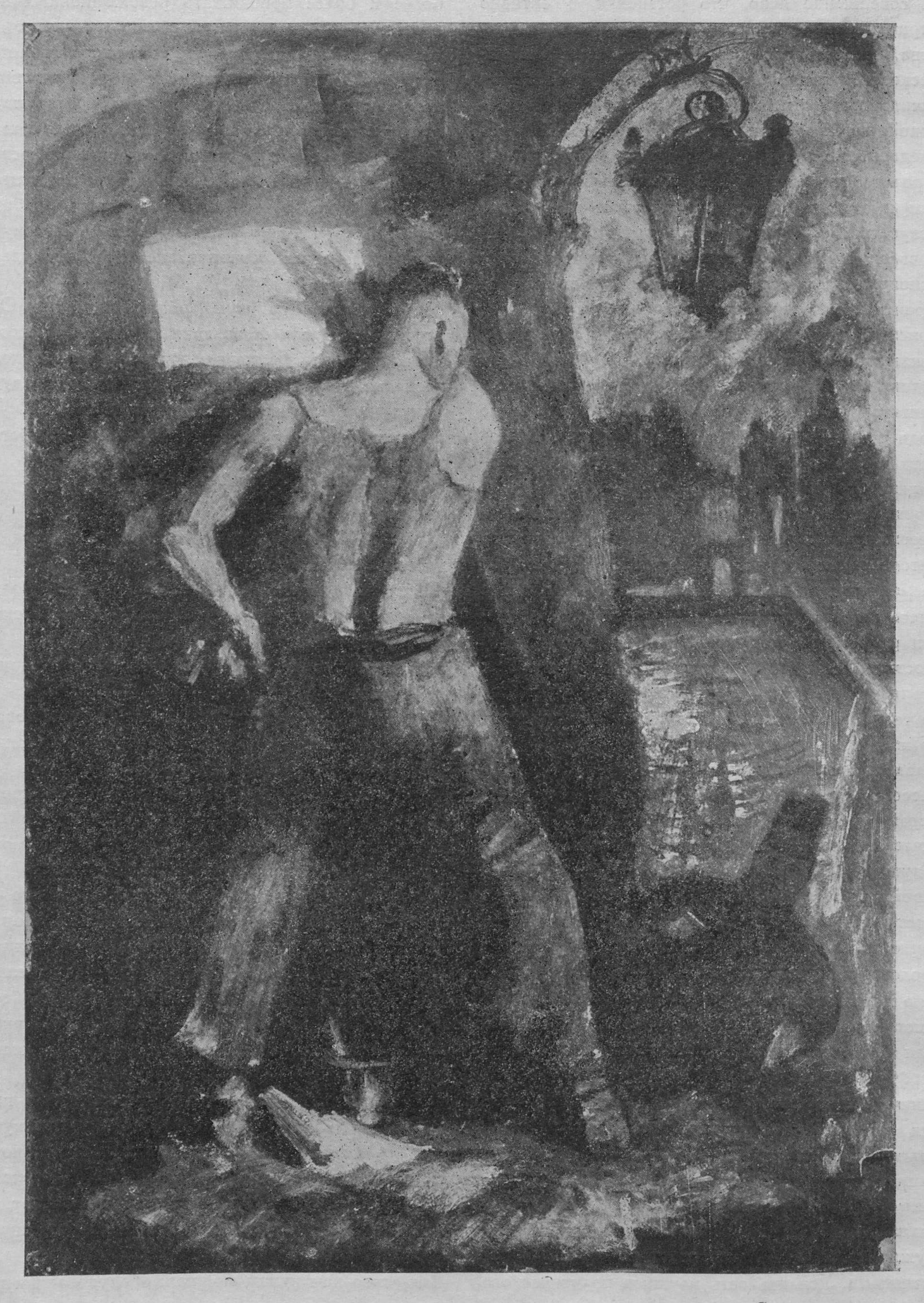
Наладить для художников плаката и массовой картины политическую, техническую и художественную консультацию.

Привлечь прессу к освещению вопросов перестройки искусств, к освещению достижений и срывов в картинно-плакатной продукции, к рецензированию плакатов и массовых картин.

И добиваться — это исключительно важно — со всей настойчивостью реконструкции производственно-полиграфической базы для картинно-плакатной продукции. Укрепления и расширения красочной базы для работы ИЗОГИЗ'а. Обеспечения ИЗОГИЗ'а соответствующим количеством и качеством бумаги для плакатов и массовых картин.

Ибо в полиграфической продукции картина переходит в действительно массовую форму искусства. Она становится достоянием миллионов. И мы, конечно, должны давать массам не дешевый лубок, не плохонький технически плакат, а высокохудожественную и высококачественную продукцию.

Для этого нам нужна мощная, оборудованная по последнему слову техники, полиграфическая и красочная база.



Б. Иогансон — С прокламациями

Н. Кароткова

Прочь, мулла!

П. Бабаева

Плакат — под общественный контроль

Постановление ЦК партии о картино-плакатной агитации должно всколыхнуть всю художественную общественность. Оно показывает, что в издательском деле совершены грубые ошибки, серьезные политические промахи, которые опасно было бы недооценивать.

Разберемся в этих ошибках.

Вот перед нами плакат, изданный ИЗОГИЗ'ом — «Двурушник». Огромной политической важности вопрос, всколыхнувший всю страну, мобилизовавший внимание всей партии и пролетарской общественности, сведен в этом плакате к курьезу. Ни возмущения, ни решимости бороться с двурушничеством плакат не вызывает. Упрощенная, вульгаризированная основная мысль выражена графически столь витиевато, что оставляет в недоумении любого зрителя. Действенная роль плаката здесь совершенно уничтожена. Плакат — средство агитации. Рабочий и крестьянин останавливаются перед ним лишь на одно мгновение. Этим художник должен воспользоваться для того, чтобы бросить зрителю лозунг, заронить образ четкий и ясный.

Попробуйте поискать выполнение этой задачи в плакате «Двурушник». Здесь все поставлено на голову. Забыта политическая тема плаката, забыты специфические методы воздействия плаката на зрителя. Вот почему этот плакат в конечном счете становится вредным плакатом.

А что можно сказать о плакате ГИЗ'а с надписью: «Капитал лицом к СССР». Это словосочетание звучит чудовищно и политически нелепо. Допустить его можно было лишь потеряв на миг политический слух и чутье.

Ряд антисоветских плакатов был выпущен издательствами: Центросоюзом, ОХР'ом, Гострудиздатом и др. К сожалению их не легко достать и мы не можем продемонстрировать их на страницах журнала. Халтура, искажение образов социалистической стройки, поверхностные и фальшивые попытки приноровиться к «вкусам» рабочего и крестьянина проглядывают во многих из этих плакатов.

Плакатов, обнаруживающих беспомощность художников в овладении политическим материалом, очень много.

Политическая идея огромной важности, которую плакат должен донести до миллионов трудящихся, превращается формальным подходом в безжизненную схему, сухую и бессодержательную. Такой плакат дискредитирует ту идею, которую он призван пропагандировать Этот доведенный до логического абсурда схематизм, уничтожающий политический смысл плаката, остро чувствуется в плакате «Единой армией ударников». Схематизм, помноженный на полную художественную беспомощность, имеется и в плакате «Колхозник, колхозница в ряды борцов за грамоту», вышедший под редакцией ОДН.

Незнание материала, неумение пользоваться им также резко чувствуется во многих плакатах. Здесь ярко сказывается то, что многие художники обучались и квалифицировались на материале, абсолютно чуждом целям и задачам, стоящим перед советским плакатом. Знание техники, промышленной и сельскохозяйственной, абсолютно обязательно для всякого художника, работающего в этой области. Отсутствие этих знаний приводит к таким шедеврам халтуры, как, например, плакат, в котором посев производится по зеленеющему полю... тракторами. Впрочем, здесь нелегко установить: то ли это тяжелый случай халтуры или — вредительство.

Крайне формальный подход плюс незнание материала и неумение пользоваться им сказывается в плакате «Откармливание коров», «Разводите свиней». Проблема животноводства здесь разрешается с помощью пастухов. Для полноты картины нехватает только свирели. Стадо коров в этом плакате похоже на колонию микробов под микроскопом.

Незнание производства сказывается, например, в плакате, изданном АХР'ом— «Борись с потерями на производстве». Характер потерь совершенно не ясен художнику. Он считает, что есть такие литейные, где литье просто так, ни с того ни с сего, выливают на землю. Но это сущий вздор. Проблема борьбы с потерями гораздо шире и глубже этого ребячьего представления о потерях. Она выражается в неумении использовать внутренние ресурсы, в неумении экономить материалы, беречь машины, в нежелании по-большевистски овладеть техникой. Все это должно найти свое острое отражение в плакате.

В ряде плакатов, которые нельзя назвать антисоветскими, так или иначе сказывается политическая неграмотность художников, неумение истолковать факты и цифры в связи с общими проблемами классовой борьбы и социалистического строительства.

Какие выводы нужно сделать из всего сказанного? Какие выводы должны сделать для себя работники плаката, художники, редакторы и издатели?

Вывод первый. Плакату должно быть уделено максимальное внимание со стороны всех заинтересованных организаций. Не нужно забывать, что в плакате больше, чем где-либо, переплетаются политические и художественные задачи. Плакат бросает свои лозунги и образы на все участки классовой борьбы и строительства. Он реагирует быстро и остро. В нем новое содержание прежде всего требует новой формы.

В нем новое содержание с наибольшей силой протестует против формальных штампов и старых образцов.

Между тем плакат меньше других форм искусства привлекает внимание художников. Вместе с тем художниками обходится один из прямых путей непосредственного включения в социалистическое строительство.

Вывод второй. Пора, наконец, взяться всерьез и глубоко за политическое воспитание художников. До сих пор в этой области мы сделали слишком мало. Мы законтрактовали ряд лучших художников, но не ведем с ними более или менее глубокой политической работы. Мы создали плакатные мастерские и не осуществляем нужного политического руководства над ними. Поэтому нередко художник стоит ниже того политического уровня, который требуется для разрешения задач, возлагаемых на него.

Глубокое знание марксистской теории и политики нашей партии и советской власти для художника-плакатиста столь же обязательно, сколь и умение владеть кистью и карандашем, как для человека, ведущего политико-просветительную работу.

Третий вывод. Резче, решительнее, серьезнее надо поставить вопрос о подготовке и выдвижении своих кадров, которые смогли бы полностью вытеснить аполитичного художника. Плакатные мастерские — это только начало, причем начало явно недостаточное.

В плакатных мастерских работают и квалифицируются в плакатном деле всего 22 художника. Политически воспитательная работа, работа по техническому совершенствованию с этими молодыми художниками поставлена очень слабо.

Состав плакатных мастерских должен быть доведен до 100 человек.

Сто молодых художников, вышедших и связанных с пролетарской средой, в большинстве коммунисты и комсомольцы, воспитанные в советских художественных вузах, — вот те кадры, которые мы должны создать, подготовить и на которые должны будем в дальнейшем опираться в плакатном деле.

Четвертый вывод относится непосредственно к редакторам и издателям. Нужно больше политического осмысливания дела, больше политической четкости в работе. Но последняя наша ошибка заключается в том, что мы, погруженные с головой в текущую работу, не находили времени и возможности отойти в сторону для того, чтобы охватить все плакатное дело в целом. Мы стремились во что бы то ни стало, ценой неимоверных усилий выполнить месячные и квартальные планы и не всегда, как следовало, оценивали качественное выполнение плана. Мы не поборники срыва планов. Мы попрежнему будем бороться за жестокое их выполнение, но не только за выполнение плана, а и за идеологическое качество продукции.

Пятый вывод. Пора по-настоящему перестроить плакатное дело на общественный лад. То обстоятельство, что мы работали оторванно от советской общественности, изолированно от нее, есть прямое проявление делячества. А между тем для монопольного издательства, каким является ИЗОГИЗ, отсутствие общественного контроля крайне опасно. Организация и правильная постановка работы рабочего совета при плакатном секторе, организация постоянных и передвижных выставок в рабочих районах, постоянные отчеты и доклады работников плакатного дела должны войти в систему всей нашей работы.

Шестой и последний вывод: не отрываться от масс, не выскакивать вперед, не увлекаться формальными исканиями и экспериментами, а воспитывать массу, постепенно поднимая ее художественные вкусы. Ибо нечего греха таить, нередко формальные мудрствования подменяли или убивали политическое содержание, и перед многими нашими плакатами рабочий и крестьянин останавливаются в недоумении: «Что, мол, тут изображено?»

Простой, ясный, понятный рабочему и крестьянину плакат, пронизанный острым политическим содержанием, борющийся за выполнение очередных задач партии и советской власти, — вот что мы должны создать, вот что требует от нас партия. И мы выполним это требование только в том случае, если ясно представим себе сущность наших ошибок, причины, их породившие, и пути их преодоления.

Плакаты, выпущенные к 1 мая изоштабом Моссовета.
Работа ударной бригады „Окна сатиры". Участники бригады: Козлинский, Моор, Иогансон, Ротов, Нюренберг, Хвостенко, Елисеев, Панк, Ганф.
Плакаты отпечатаны трафаретом в четыре и три краски. Тираж 100—200 экз.

Плакатный

1. Плакат „Великой армией ударников“ дискредитирует большой партийный лозунг. В розовом мареве шагают какие-то призрачные тени, которые изображают ударников. Мерцание... Призрачность...
Вывод напрашивается сам: ударничество — это мираж.
Сугубо формалистический, халтурный, вредный плакат.

2. И в плакате „На штурм неграмотности“ формализм убивает тему. Вместо живых людей художник изображает за столами какие-то детские куклы.
Нужно иметь в виду, что на плакате они выглядят гораздо хуже, чем здесь.

3. Плакат „Двурушник“ сводит к анекдоту вопрос огромной политической важности.

1

БРАК

4. „Сольем ударные отряды“ — характерен своим крайним схематизмом. Вместо конкретных, живых строителей социализма, мы видим на нем бесплотные схемы, механизированные куклы.

5. „Организуйте ударный сев“ — образец плакатной халтуры. На этом анекдотическом плакате сев производится... по зеленеющему полю тракторами. Вредный плакат.

6. Плакат „Наш ответ вредителям“ — также халтурный и вредный плакат. Многие его принимают за ребус, ибо очень не легко разобраться в том, что на нем изображено.

6

4

5

С. Лучишкин и В. Тягунов

Раскол в ОСТ

Расслоение в ОСТ — явление явно положительное, выражающее классовые сдвиги на изофронте.

Перестраивающейся части ОСТ нужно со всей решительностью оттолкнуться от буржуазно-формалистических установок ОСТ.

Этой решительности у них нехватает и это сказывается в статье С. ЛУЧИШКИНА и В. ТЯГУНОВА.

Реакционная социально-политическая сущность творчества большинства ОСТ не вскрывается ими полностью.

В статье проглядывает неизжитое самими авторами формалистское тяготение к „Октябрю".

Реконструктивный период, решительное социалистическое наступление по всему фронту вызвали обострение классовой борьбы, которая неизбежно перекинулась и на фронт искусства.

Эта борьба выразилась, с одной стороны, в консолидации и усилении пролетарского сектора в искусстве (особенно в области литературы и театра), с другой стороны — в пересмотре путей «попутничества», в диференциации его, с выявлением реакционных групп и «союзнической» части, активно становящейся на позиции пролетариата.

Полностью обнажились реакционно-идеалистические тенденции, прикрывавшиеся ранее отвлеченным формализмом и под своеобразной маской его отстаивавшие политику «нейтралитета» к советской действительности («4 искусства», ОМХ).

Вскрылась псевдореволюционная сущность художников, подменивших борьбу за действенное искусство пролетариата слащавым поверхностным и протокольным отображением советских тем (многие художники АХР).

В борьбе с этими тенденциями и в противовес им стал определяться пролетарский сектор изофронта (декларация по созданию АПХ фракции ВКП(б), АХР и «Октября»).

Одновременно с этим и в среде попутнических организаций стала происходить диференциация, внутреннее расслоение. Прежние условия об'единения в рамках обществ, определявших свое лицо главным образом формальными признаками, потеряли свое собирательное свойство. Замкнутость и узкая цеховщина обществ привели их к полной безжизненности и к потере всякой перспективы роста. Резко выявляющееся сейчас расслоение определяется классовой направленностью творчества художников, желанием части художников активно включиться в борьбу за социалистическое строительство.

Такими же обстоятельствами вызван раскол и в обществе станковистов.

За последние два года общество станковистов переживало затяжной кризис.

ОСТ как группировка определил свое лицо в период 1-й и 2-й выставок, поставив проблему советской тематики, пытаясь решить ее на новых стилистических основах, т. е. не так, как это делал в то время своим поверхностным натурализмом АХР. Особенно ярко это было выявлено в работах Дейнека («Шахтеры», «На стройке новых цехов»), Пименова («Лыжники», «Война войне»), Лучишкина («Трубы», «Я очень люблю жизнь»), Вильямса («Фашисты»), Люшина («Веялка»), Доброковского и др.

Одновременно с этим в ОСТ обнаружилась и иная тенденция, направившая свое внимание на решение, главным образом, отвлеченных формальных моментов. Выразителями ее явились: Штеренберг (натюр-морты и портреты), Тышлер («Директор погоды» и пр.), Гончаров («Шарманки», психологические портреты и др.).

В дальнейшем ОСТ на 3-й и 4-выставках, под влиянием частичного развития мелкобуржуазных и буржуазных тенденций в период нэпа, подпал под их влияние, потеряв даже то положительное, что было у некоторых художников общества вначале.

Этот этап характеризуется такими работами, как картины Пименова «Негритянская оперетта», «Актрисы», Лучишкина «Шар улетел», «Помет», Вильямса «Портреты актеров», «Ню», Штеренберга (продолжение прошлой линии), Тышлера «Лирический цикл», «Портреты в клетках», Лабаса (цикл авиоощущения), Гончарова «Смерть Марата» и т. д.

С этого момента общество начало переживать затяжной кризис. Существование его стало стихийным, отсутствовала какая-либо внутренняя работа. Общество

лишь по инерции откликалось на общественно-политические задачи, встававшие перед ним. Рост общества шел не за счет пролетарских кадров. Пассивность руководства и многих членов общества вела в тупик. Все это способствовало внутреннему расслоению и диференциации общества, смазыванию его общественно-политического и творческого лица.

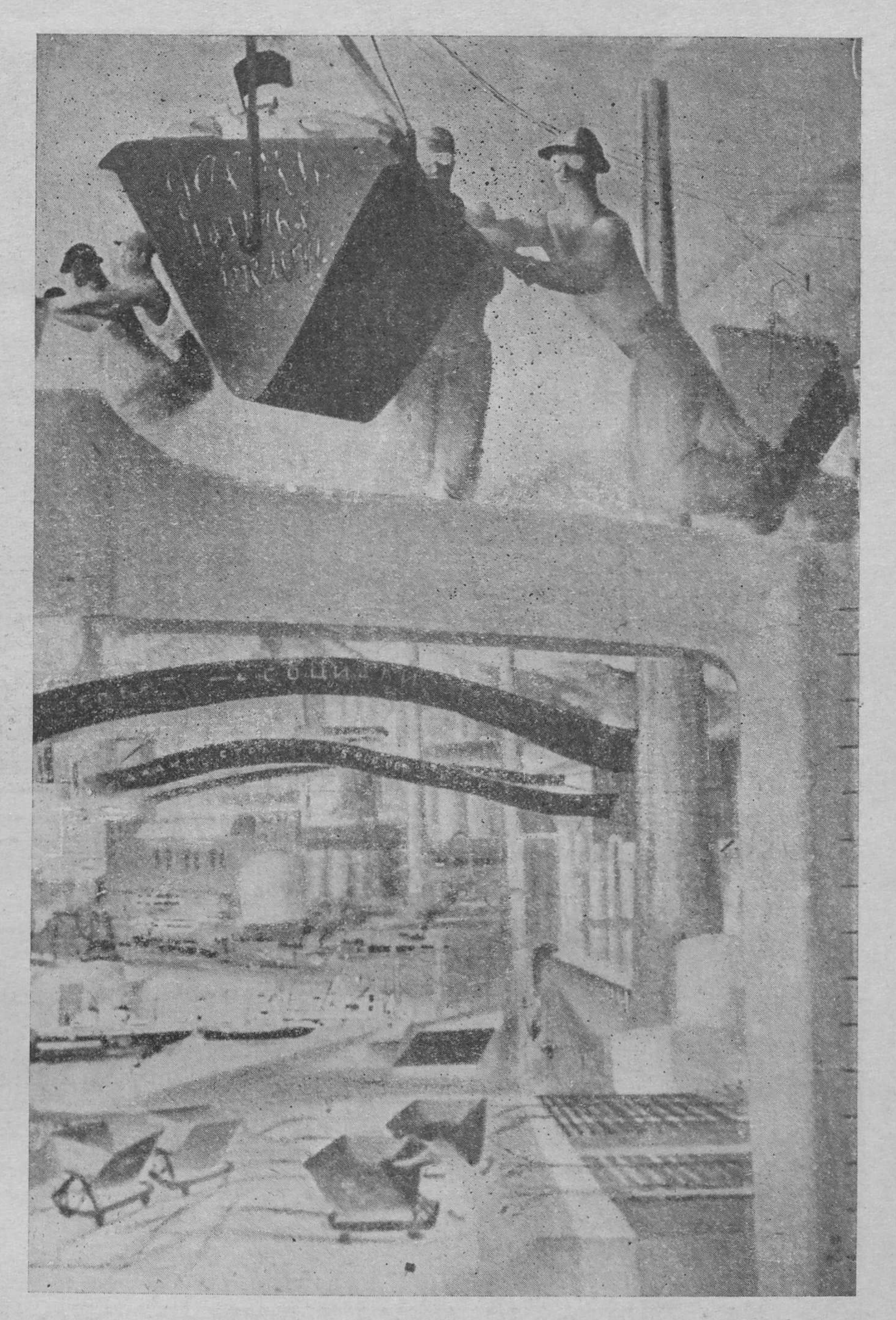
С решительной критикой и самокритикой и декларацией о коренной перестройке всей работы общества выступила инициативная группа членов общества: Вильямс, Лучишкин, Пименов, Тягунов и др. В основу своих положений группа выдвинула:

1. Переключение всей работы общества на агитационные, действенные формы искусства, которые могли бы быть сильным орудием в руках пролетариата в выполнении очередных задач социалистического строительства, выраженных в генеральной линии партии.
2. Создание единого творчески-производственного плана, обязательного для каждого члена общества.
3. Проработка единого творческого метода, до конца отвечающего поставленным перед художником задачам.

В качестве конкретных мероприятий группа предложила смену руководства, пересмотр состава общества, вовлечение в общество молодых пролетарских кадров, а также план ближайших практических работ общества.

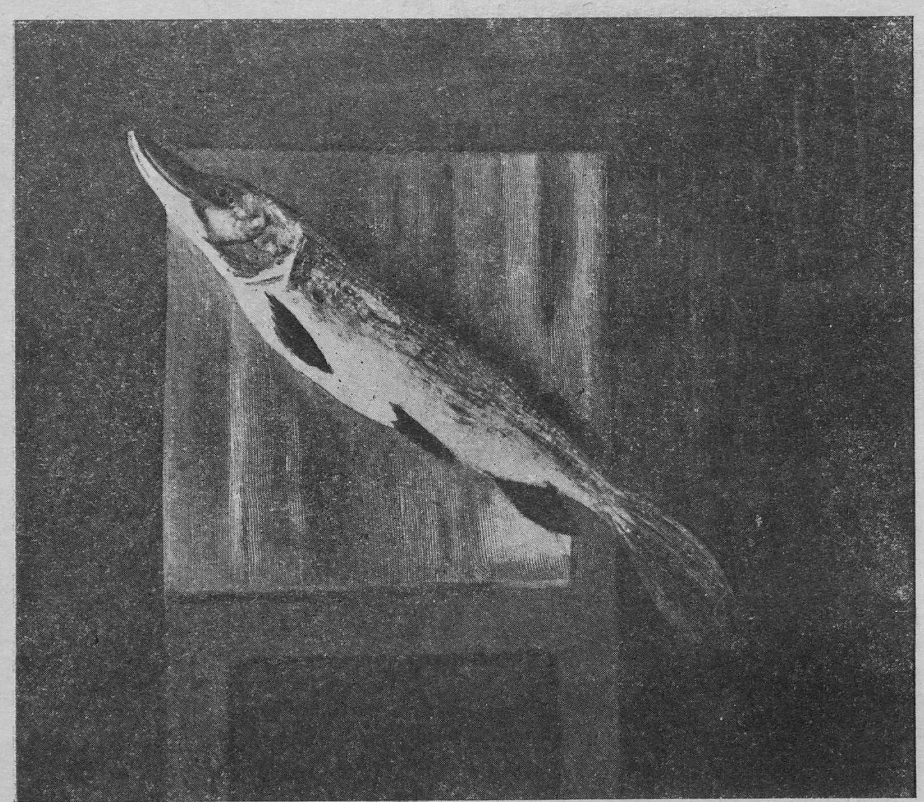
При обсуждении выдвинутой декларации определился ряд принципиальных разногласий: они пошли по линии: 1) отстаивания частью общества прежних организационных форм работы, 2) замазывания существующих отрицательных сторон в творческой работе членов общества и 3) по линии творческого метода работы в целом.

В результате этих разногласий и произошел раскол, разделивший общество на две части.



Ю. Пименов — Цементный завод

Художник Ю. Пименов — представитель творчески перестраивающейся части ОСТ. В последних своих картинах этот художник переходит к тематике социалистического строительства. Картина „Цементный завод“ — одна из этих картин.
В трактовке рабочих все еще чувствуется формализм ОСТ.



Вещь, характерная для худ. Д. Штеренберга. Актуальность тематики не подлежит никакому сомнению.

Д. Штеренберг Натюр-морт

Узбечки показаны худ. А. Тышлером, как жеманные маркизы в стиле рококо. Все это залито мистической водицей, тает и теряет очертания. Не ищите здесь классового подхода (нашего!) к теме. Его нет. Художника интересует „цветовое решение вещи“ и экзотический пейзаж. Что могут сказать об этой картине рабочие, колхозники, художники?

А. Тышлер Из серии „Постановили снять чадру“

Е. Зернова Консервная фабрика

Индустриальные работы Е. С. Зерновой представляют противоположность „щукам“ и „поросятам“ Штеренберга.

Зернова овладевает тематикой реконструктивного периода, перестраиваясь не на словах, а в своих работах в сторону идеологии пролетариата.

Сопоставление работ художника Вильямса и художника Тышлера ни в коем случае не говорит в пользу Тышлера.

Худ. Вильямс упорно овладевает пролетарской тематикой. В № 10—11 мы воспроизводили его картину „Взятие Зимнего дворца“.

Здесь мы даем фото картины, над которой художник сейчас работает.

Вильямс

Разгон демонстрации

БИБЛИОТЕКА

Я. Цирельсон

О расслоении на изо-фронте и создании союзнического объединения советских художников на базе АХР

Нам часто приходилось и приходится иметь дело с теориями и рассуждениями, всячески смазывающими классовую диференциацию в попутнических рядах. Эти теории утверждают, что во всех художественных группировках в равной мере есть буржуазные попутнические и пролетарские кадры, и упорно обходят необходимость выяснения, какой из этих групп принадлежит ведущая роль в конкретном художественном об'единении. Этим общим подходом классово-политическая сущность диференции совершенно затушевывается, и это, конечно, соответствует желанию определенных аполитичных групп художников. Такого рода теории совсем недавно имели весьма бойкое хождение и поддерживались даже кое-кем из членов партии, имевших весьма близкое отношение к делам изоискусства.

Из этой установки растут категорические требования: «не пришивайте нам ярлыков», т е. в переводе на политический язык—не давайте классово-политического анализа существующим группировкам на изо-фронте, не боритесь с буржуазным искусством, не выделяйте близких пролетариату попутчиков, не деритесь за рост и развитие пролетарского изоискусства. Иначе: не смейте утверждать, что любое данное об'единение художников в основном, в смысле ведущей роли определенной группы внутри его, является или пролетарским, или попутническим, или буржуазным, потому что в каждом есть все представители этих классовых групп. В художественной политике это обозначало «поддерживай все общества», «давай жить всем». На практике эти установки приводили к защите буржуазных право-попутнических об'единений, к укрыванию их от разоблачения и разгрома и особенно развязывало руки в борьбе с «ненавистным» АХР.

Классово-политический анализ всех художественных группировок, существующих на изо-фронте, даваемый фракцией ВКП(б) АХР, расценивался как позиция узкой групповщины, сводившей счеты со своими конкурентами, или в лучшем случае—как политический схематизм или политическая декламация. Художественную политику фракции ВКП (б) АХР, исходившую из этих установок, расценивали как политику, направленную к взрыванию существующих группировок, как раскольническую, а не как политику, направленную к расслоению, к отрыву попутнических кадров от буржуазных, к перевоспитанию и приближению творчества попутчиков к задачам реконструктивного периода.

Классово-политическая диференциация, происходящая сейчас на изо-фронте, как нельзя больше подтверждает правильность наших позиций. Развернутое социалистическое наступление в третьем, решающем году пятилетки и вызванное этим обострение классовой борьбы в стране сейчас на изо-фронте усилило процессы расслоения. Особенно явственно обнажается буржуазный сектор изоискусства, усилился процесс отмежевания попутнических кадров от последнего: попутнические кадры осознают требования, пред'являемые периодом гигантской социалистической стройки и переделки нашей страны, и начинают перестраиваться по-новому. В этом процессе не последнюю роль сыграли в основном правильные позиции нашего журнала, художественная политика нашей фракции и в особенности проект платформы по консолидации пролетарских сил на изо-фронте, выпущенный фракцией ВКП(б) АХР, ОМАХР и ОХС.

За последнее время, на основе усиления классово-политического расслоения на изо-фронте и в связи с организацией ассоциации пролетарских художников, мы имеем в ряде художественных обществ расколы, назревающие уходы и переходы в другие общества. Происходит процесс перестройки организации, перегруппировка сил. На одном из фактов расслоения на фронте изоискусства, как на наиболее ярком и типичном, мы и хотим остановиться. Мы имеем в виду раскол в ОСТ.

ОСТ с самого начала своего возникновения не являлся единным целостным об'единением. У него весьма явственно были выражены две группы. Одна — занимавшаяся формальными поисками, работавшая над «чистой» станковой картиной (Штеренберг, Тышлер, Гончаров и др.), т. е. по существу укрывавшаяся за этой ширмой от советской действительности и творившая заведомо реакционное дело, и другая группа, пытавшаяся в какой-то мере решать советскую тематику (Дейнека, Пименов, Вильямс, Лучишкин и др.), беря ее внешность, понимая процессы нашей действительности как процесс роста техники, технический прогресс и не понимая, что происходит перестройка социально-классовых отношений, не понимая, что процесс технической перестройки происходит не вообще, а конкретно у нас, в стране строящегося социализма.

Дальнейшее развитие ОСТ сглаживает разницу между обеими группами. Группа (Вильямс, Пименов, Лучишкин и др.), пытавшаяся решать советскую тематику с неправильных позиций мелкобуржуазной технической интеллигенции, под влиянием развития буржуазных и мелкобуржуазных тенденций восстановительного периода нэпа, сдает свои позиции, давая победу первой группе: идейно-творческим вождем всего об'единения становится по существу Тышлер с его резко выраженной мистикой и эротикой («Лирический цикл», «Крым», «Портреты в клетках»).

Правильная генеральная линия партии, бурный рост социалистического строительства дали возможность партии и рабочему классу перейти в развернутое социалистическое наступление по всему фронту, дали решающие победы социализму в области промышленности, и на этой базе мы приступили к социалистической реконструкции сельского хозяйства, к сплошной коллективизации и ликвидации на ее основе кулачества как класса — этого последнего оплота капитализма в нашей стране.

Обострение классовой борьбы, вызванное

А. Гончаров

Убийство Марата

Неужели это Марат? В представлении какой социальной группы он так выглядит? На чьей стороне художник? Негодует ли он по поводу убийства „друга народа", или он одобряет поступок убийцы, рукою которого водила контрреволюция?
В картине все это неясно.
Ясно только, что художник хочет ошеломить зрителя экспрессионистским истолкованием темы.

социалистическим наступлением, развернувшееся в хозяйственной и политической жизни, охватило и идеологический фронт и область искусства. На этой основе и на фронте изоискусства происходит обострение классовой борьбы, усиливаются процессы расслоения, классово-политической диференциации.

Рост и усиление пролетарского сектора, его оформление в самостоятельную организацию, политическая и творческая работа с попуничеством еще больше обнажают буржуазный сектор изоискусства и ставят вопрос перед кадрами художников-попутчиков о творческой и организационной перестройке своих рядов, ставят вопрос о перерастании попутчика — в обстановке захватывающих грандиозных задач третьего, решающего года пятилетки —в «союзника».

Именно эти причины и лежат в основе того раскола, который произошел в ОСТ. Именно эти причины привели и побудили группу Вильямса, Пименова, Лучишкина и др. критически оценить свою прошлую художественную практику и осудить свои ошибки, поставить вопрос о творческой и организационной перестройке ОСТ и о смене руководства, фактически возглавлявшегося Штеренбергом, Вайнером, Тышлером, Лабасом и др. Большинство ОСТ, поддержавшее это руководство, и заставило пойти группу Вильямса и др. на раскол этого об'единения.

Вредными являются теории, которые пытаются смазать класово-политический характер этого раскола и пытаются об'яснять это как расхождение чисто формального порядка: «у одних, мол, форма более живописная, а у других более графическая». Эти горе-теоретики не понимают, что разные, до некоторой степени, формальные установки у этих двух групп были с самого начала, и все же это давало им возможность уживаться до сих пор в рамках единого художественного об'единения. Они не понимают или не хотят понять, что вопрос идет совсем о другом, а именно: можно ли ответить на властные требования сегодняшнего дня, оставаясь на позициях старого ОСТ, или же для этого необходима творческая и организационная перестройка. Разный ответ, который дают на этот вопрос образовавшиеся две группы в ОСТ, — вот что является основой раскола.

Одни утверждают, что старым, заржавленным формалистским искусством служить задачам социалистической стройки нельзя, а другие хотят итти старой, проторенной формалистской дорожкой и утверждают, что это — не ржавчина, а высококачественная сталь.

Мы считаем основной пункт решения президиума Федерации по вопросу о расколе в ОСТ совершенно правильным и поэтому приводим его полностью.

Президиум Федерации констатирует, что

раскол в ОСТ — это одно из явлений классово-политической диференциации, происходящей на фронте изоискусства. Президиум Федерации считает, что раскол в ОСТ выявляет, в основном, две группы: одну группу художников-попутчиков (Вильямс, Лучишкин, Пименов и др.), пытающихся перестроиться в своем творчестве по линии задач, выдвигаемых реконструктивным периодом, и вторую группу (Штеренберг, Вайнер и др.), являющуюся правопопутнической, а в лице отдельных художников, в их практике как художников-станковистов (Гончаров, Тышлер, Лабас) скатывающихся на позиции буржуазного искусства, причем вторая группа, в основном, сущность своих классово-чуждых творческих установок прикрывает «качеством» и «мастерством» вообще, независимо от четкого, классово-устремленного содержания. У этой группы иногда даже советская тематика служит поводом, служит лишь прикрытием «чистых» формальных исканий и искажается ими.

Вопрос о расколе в ОСТ этим можно было бы и закончить, но мы в заключение считаем необходимым указать, что группе Вильямса и др., которые перестраиваются и хотят стать на «союзнические» позиции, надо будет проделать большую творческую перестройку, отделаться от довольно большого наследия старого ОСТ, которое они на себе несут, преодолеть его, очиститься от случайно приставших к ним людей и, самое главное, крепче связаться своим творчеством и повседневной художественной практикой с рабочим классом. Только в этом случае они смогут выполнить требования, которые ставят советскому художнику задачи развернутого социалистического строительства, и стать действительными союзниками пролетариата.

Раскол в ОСТ является наиболее ярким выражением процессов классово-политического расслоения, которые происходят в ряде других художественных обществ на всем изо-фронте. Эти процессы еще не достигли такой остроты и напряженности (ОМХ), они принимают другие формы (МАХД), но в разной форме и разными темпами они происходят во всех художественных об'единениях нашего Союза.

Происходящее размежевание и перегруппировка ломают старые организационные формы художественных обществ, и было бы большой политической ошибкой предоставить это дело самотеку, предоставить ему итти по старым, проторенным дорожкам и становиться опять на путь создания мелких узко кастовых групп и группочек. Этот процесс должны возглавить АПХ, Федерация художественных обществ и сектор искусства и литературы Наркомпроса.

А. Лабас — Октябрь в Петрограде

Тема Октября для А. Лабас — всего-на-всего лишь материал для формалистского неистовства. Он напряженно мудрит над фактурой, цветом, композицией картины, ставя всякие формальные качества превыше всего. В результате гигантское всемирно-историческое событие искажается и опошляется им предельно.
Работа Лабас — пасквиль на Октябрь.

Об'единение советских художников должно создаться из всех союзнических элементов. Имея такое об'единение, мы сможем еще решительнее вести борьбу с буржуазным сектором изоискусства, еще четче разоблачать правопопутнические элементы и вести развернутую политико-воспитательную работу с попутническими кадрами и ускорить их переход на «союзнические» позиции.

Необходимость организации об'единения «союзнических» элементов на изо-фронте

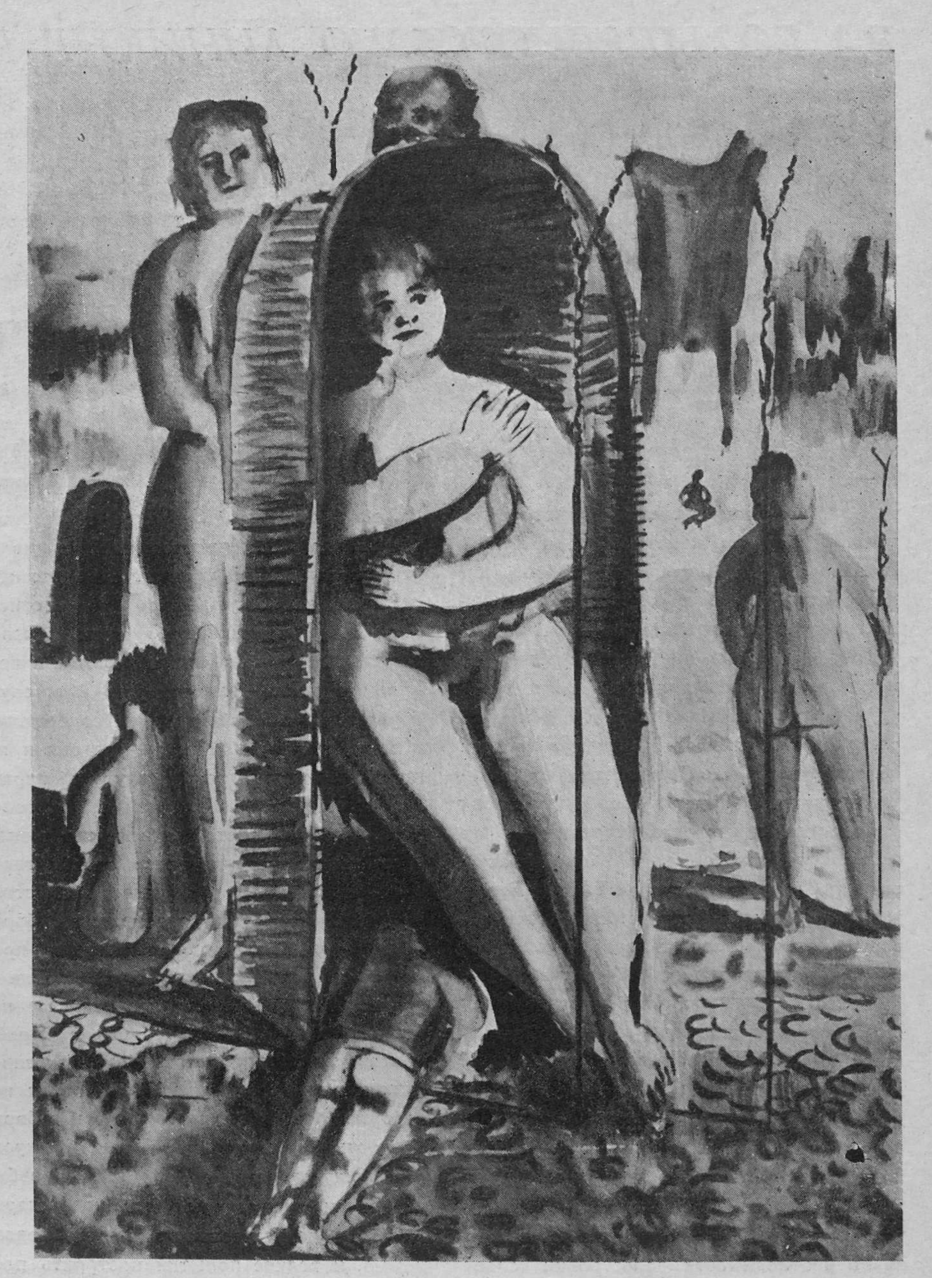
настоятельно диктуется также и фактом создания Ассоциации пролетарских художников. Пролетарские кадры художников, ранее руководившие такой организацией, как АХР, теперь, в связи с организационным оформлением АПХ, выходят из этой организации и вопрос о дальнейшем развитии ее точно так же следует поставить по-новому.

Совершенно очевидно, что создание нового «союзнического» об'единения должно итти на базе наиболее массового художественного общества, имеющего связи с рабочим классом, поставившего своей задачей с первого дня своей организации служение средствами изоискусства задачам рабочего класса и соцстроительства, т. е. на базе основной попутнической организации — АХР.

Попутническое крыло АХР, освободившееся от тех элементов, которые не в состоянии перестроиться, которые не хотят понять новых задач периода развернутого социалистического наступления по всему фронту, включившее в себя все попутнические элементы других об'единений, переходящее на «союзнические» позиции (часть из ОСТ, ОМХ, КРУГА и т.д.)— вот из кого должна сложиться новая организация. В ее рамках должны быть обеспечены полная свобода соревнования творческих групп, на основе единой художественно-политической установки, и участие их в руководстве организацией.

Дело создания об'единения «союзнических» кадров на фронте изоискусства поставлено в порядок дня. Дальше его откладывать нельзя. Не топтаться на месте и не углублять недопустимое отставание изоискусства от темпов реконструктивного периода. Не предоставлять дело организации этого об'единения самотеку, а возглавить его.

Об'ективные предпосылки организации нового об'единения налицо. Точно так же есть осознание необходимости и нужности этого со стороны передовых элементов «союзнических» кадров художников. Политическая целесообразность этого неоспорима. Решительный шаг — и советское искусство поднимется на следующую, высшую ступень. Оно сможет полней и лучше ответить на те задачи, которые выдвигает данный этап социалистического строительства, этап развернутого социалистического наступления на капиталистические элементы страны по всему фронту борьбы с «левым» и в особенности с правым оппортунизмом, как главной опасностью на данном этапе, этапе выкорчевки самых глубоких корней капитализма, этапе гигантских побед на фронте борьбы за социализм.



А. Тышлер — Из серии „Крым„

Из серии „Крым“ (конечно, периода советской власти?!).
Картина имеет ценность, как социально-психологическая характеристика части художников ОСТ и как документ мемуарно-личного порядка.
У Тышлера таких вещей немало.

ОТ РЕДАКЦИИ:

1. Группа „двадцати“ из ОСТ‘а сочла решение Президиума Федерации неправильным и поставила перед 2-м пленумом ФОСХ (Федерации объединений советских художников) вопрос о пересмотре этого решения.
Пленум выделил специальную комиссию, которая рассмотрела снова этот вопрос. На основании работы этой комиссии принято следующее решение:
„Пленум совета Федерации считает правильной оценку, данную президиумом Федерации процессу дифференциации внутри ОСТ и создавшимся двум группам“.
„Пленум предлагает президиуму Федерации особо усилить политико-воспитательную работу в группе „двадцати“ и создать товарищескую обстановку для творческого перевооружения ее членов“.
2. Статья была написана когда положение в ОМХ‘е не было достаточно выясненным. Сейчас левое крыло ОМХ на IV пленуме Центрального совета вступило в АХР.

И. Маца

На высшую ступень!

Выправленная для журнала товарищем Маца стенограмма его выступления по докладу тов. Янель в Комакадемии об искусствоведческих взглядах тов. Маца.

Крупные успехи реконструктивного периода в народном хозяйстве и связанное с этими успехами обострение классовой борьбы и развернутое социалистическое наступление на капиталистические элементы по всему фронту не могли не отразиться как на ходе культурного строительства в целом, так и на развитии теоретической мысли в разных областях науки в частности. Экономические науки, право, философия, история с одинаковой остротой переживают ту совершенно закономерную «перетряску», которую для них устроила сама действительность, поставившая перед наукой совершенно новые задачи, требующая пересмотра ряда установок, не соответствующих той действительной борьбе, которая ведется в нашей стране. Не может быть признана большевистской, ленинской на деле, та наука, которая — в лице ее представителей — не осознает своего нового положения в бурно нарастающем ходе борьбы за социализм, и не может быть признан большевиком - ленинцем тот научный работник, который не осознает необходимости перестройки своей работы, тщательного пересмотра своих установок с точки зрения соответствия их новым задачам и новым требованиям нашей общей практики. А перестраиваться, итти в ногу с социалистическим строительством — значит, ни на минуту не запираясь в кабинеты, ни на минуту не отрываясь от практики соцстроительства, вести борьбу против всякого рода уклонов не только у других. но и у самого себя. Это значит — никогда не забывать о самокритике и не забывать о ней особенно сейчас, когда в связи с обострением классовой борьбы каждое отклонение от правильной линии больше чем когда-нибудь дает только оружие в руки классового врага. Это общее положение полностью относится и к тому участку теоретического фронта, который обслуживает нашу художественную практику. На фронте искусствознания не все благополучно. Нельзя сказать даже и того, что идеалистический лагерь до конца разбит. Он жив и, хотя и скромно, но действует. Все еще процветает формализм. Позитивистический социологизм, скрывающий свою идеалистическую сущность за «социальной» фразеологией, пошленький эклектизм со своим беспомощным лепетом о «стилях эпох», о всеисчерпающей и «заменяющей» классовую борьбу борьбе формы и содержания и т. п., узкий техницизм — все они и им подобные «концепции» живут и здравствуют. Но не о них будем сейчас говорить, а о марксистском искусствознании и, в частности, в порядке самокритики, о самом себе. Марксистское искусствознание создается и развивается в борьбе. В борьбе, с одной стороны, за пролетарские установки в художественной практике, в борьбе за пролетарское искусство, а с другой стороны, в борьбе против идеалистических, формалистических и т. п. искажений в осмыслении искусства прошлого и настоящего и в борьбе против наследованного нами буржуазного искусствознания. Вне этой борьбы, вне связи с практикой никакого марксистского искусствознания создать невозможно, и всякие попытки построить последнее путем «чисто» логических построений, путем схоластической «марксизации» абстрактных искусствоведческих категорий, и попытки кабинетным путем «поставить гегелевскую эстетику на ноги» обречены на неудачу. Оружием в борьбе за марксистское искусствознание является, конечно, миросозерцание революционного пролетариата — марксизм - ленинизм. Но диалектический материализм не есть догма, не набор готовых рецептов, которые просто применяются к конкретным явлениям, к отдельным проблемам. В конкретной практике метод диалектического материализма проявляется всегда конкретно. Метод и конкретное проявление не безразличны друг к другу, а есть единство — миросозерцание в действии. А это означает, что процесс проверки той или другой науки, той или другой идеологической практики диалектическим материализмом, в нашем случае становление марксистского искусствознания, не может быть свободным от логики той борьбы, в которой это становление происходит. Отсюда неизбежность целого ряда различных ошибок, заскоков в ту или другую сторону, неточность, невыдержанность теоретических формулировок, которые сопровождают выработку новой науки. Причем нельзя забывать и о том, что эта новая наука вырабатывается в голове людей, над мозгом которых, как говорил Маркс, как кошмар, тяготеют традиции всех умерших поколений. Борясь за новое, они одновременно должны преодолевать этот «кошмар» и в своей голове. Давая оценку тому, что было сделано в области марксистского искусствознания, мы должны иметь в виду эти об'ективные и суб'ективные условия его становления, но иметь в виду не для того, чтобы оправдать, а для того, чтобы понять сделанные ошибки. Ибо без того, чтобы понять их, мы не сможем двигаться дальше по более правильному пути. Сделанные ошибки недостаточно признать — их надо исправить на деле. Но чтобы исправить их на деле, чтобы избегнуть их в дальнейшей работе, необходимо их осознать и осознать во всех их связях, осмыслить их причины, их характер, их историческую и практическую значимость. Правильное осмысление своих ошибок есть условие правильности проводимой самокритики. Но здесь же — прежде чем перейти к конкретным вопросам нашей темы — возникает еще один, общий, вопрос. Если в становлении марксистского искусствознания ошибки, отклонения неизбежны, существует ли какой-нибудь критерий, который позволяет нам говорить отдельно об ошибках марксистского искусствознания на разных этапах его развития и отдельно о марксизирующем, формалистическом, идеалистическом и т. п. искусствознании? Такие критерии, конечно, имеются. И их нужно искать в качественном различии в той и другой категории искусствоведческой практики. Различие будет не в количественном наличии марксистской терминологии или применении категорий диалектики, а в направленности. Такими критериями мож-

но назвать, во-первых, боевой характер данной науки, во-вторых, ее партийность, в-третьих, степень ее связи с художественной практикой и социалистическим строительством в целом. Наука, безразлично разбирающая выдвинутые (или выдуманные) ею проблемы, наука, не выходящая за пределы логического круга своих «чистых» проблем, наука, лишенная боевой устремленности, не может быть названа марксистской и в том случае, если она свои проблемы преподносит нам в одежде ортодоксального марксизма. Марксизм ее будет формальным. Но в то же время быть боевым не означает быть боевым вообще и во что бы то ни стало — а значит быть партийно-боевым. Марксистским будет то искусствознание, которое пользуется оружием диалектического материализма не вообще, а в пользу создания, в пользу победы пролетарского искусства как действенного орудия пролетариата в борьбе за социализм. Вся история искусства, все общие и частные теоретические проблемы искусствознания должны быть подчинены этой практической задаче, они для нас интересны, живы и нужны постольку и в той мере, поскольку и в какой мере они живы и нужны для строительства нашей культуры и нашего искусства. Ясно, наконец, что этой направленности, этой партийности не может быть вне связи с художественной практикой и социалистическим строительством. Что касается степени связи, то она определяется правильностью понимания нашего строительства и его перспектив.

Когда мы говорим о марксистском искусствознании, мы имеем в виду работы, которые—в той или иной мере ошибаясь—осуществляли марксистскую методологию в своей специфической области на основе этой боевости, партийности и связи с практикой.

Марксистское искусствознание вырабатывалось в борьбе с теми течениями, которые имеют место в искусствоведческой практике, в художественной критике и в художественной практике, причем работающие в данной области искусствоведы, так сказать, генетически были связаны с тем или другим течением теории или практики. Идущие к марксизму и становящиеся на путь марксизма искусствоведы, ведя борьбу против поповского идеализма, против махрового формализма, против голого техницизма и в то же время отталкиваясь от наследованного «мыслительного материала», который им служил «в качестве предпосылки» (Энгельс), впадали в те или другие крайности, разрушали старые концепции, выдвигая на их место иногда (а в первоначальном периоде весьма часто и почти все) только сухие формулы, лишенные гибкости схемы, заостряли свое внимание на одну только сторону данного вопроса, на сторону, которая показалась в данный момент наиболее важной и актуальной, и тем самым затушевывали другие, не менее важные стороны — одним словом, грешили против диалектики и диалектического материализма. Если прибавить к этому погрешность того арсенала, откуда искусствовед брал свое оружие (плехановское наследство, бухаринский истмат, деборинская философская школа), то будет нетрудно представить себе множественность тех ошибок, которые были сделаны в искусствознании.

«Не имея возможности (да и не ставя себе задачей) в данной статье разобраться во всем комплексе ошибок, сделанных на разных этапах развития марксистского искусствознания в целом, остановлюсь на ошибках, сделанных мною в порядке моей искусствоведческой практики за последние годы. Делаю это не потому, чтобы «сознаваться», а чтобы снять те положения, которые считаю неверными и которые в силу своей неверности в практическом применении могут стать препятствием в борьбе за правильную линию развития пролетарского искусства.

Таким является, в первую очередь, мое отношение к использованию художественного наследства, при котором получилось искажение ленинского понимания культурного наследства. Эта ошибка сводится к тому, что в моих работах получается неверная ориентировка только на буржуазное искусство империалистической фазы его развития. Я считал, что из этого искусства нам нужно брать все элементы, которые связаны с ростом индустриализма, с тенденциями об'ективизации художественного процесса, с борьбой моментов организованности искусства крупной буржуазии с анархией и интуитивизмом искусства части мелкой буржуазии. Эта моя ошибка теснейшим образом связана с моим искусствоведческим прошлым, в котором я, в условиях капиталистического Запада, в рядах «левых» активистов вел борьбу с точки зрения бунтующей мелкой буржуазии против мещанской пошлости, против бессодержательного «искусства для искусства», всецело примкнул к «левому» фронту буржуазного искусства и сам стал представителем рационалистических, «конструктивных» течений последнего. Но беда не только в том, что я не мог достаточно быстро отделаться от «кошмара, тяготевшего» надо мной, беда не только в том, что, критикуя искусство крупной буржуазии, об'ективно все же поощрял последнее, а в том, что мое «об'ективно-критическое» отношение к этому искусству об'ективно превратилось в неправильное отношение и к суб'екту этого искусства, превратилось в неправильную, неленинскую оценку капиталистических отношений империалистического Запада, в недооценку загнивания капитализма, что на политическом языке (и мы обязаны перевести все наши оценки на политический язык) называется уклоном право-оппортунистического характера. Так п р е в р а щ а ю т с я «левые» з а г и б ы в п р а в ы й у к л о н — так случилось и в моем случае. Поняв эту «метаморфозу», я только и понял и осознал всю суть моей ошибки, от которой я не только отказываюсь, но и на деле начал ее исправление, дав в своем предпоследнем докладе (о творческом методе) иную, основанную на ленинском тезисе культурного наследства формулировку понимания преемственности в развитии пролетарского искусства.

Но моими прежними «активистическими симпатиями» еще не об'ясняется в полноcти сделанная мною ошибка в трактовке художественного наследия. Это только одна сторона. Вторая сторона дела связана с той борьбой, которую я вел с не менее антидиалектической, вульгарной «теорией созвучия», которая, игнорируя решительно все, что дало буржуазное искусство за последние 80 лет, провозглашает «возврат» исключительно только к искусству «молодой, революционной буржуазии». Логика борьбы плюс неизжитая логика моих прежних антидиалектических искусствоведческих позиций привели меня к резкому противопоставлению, полному отрицанию буржуазного наследства, подчеркивания и выдвижения на первый план последнего. Это обстоятельство, конечно, не оправдывает сделанных мною ошибок, а только дает урок в том, что, отрицая одно антидиалектическое положение, не следует впадать в другую антидиалектическую крайность, не следует тем больше, что как раз по данному вопросу имеются очень четкие формулировки Ленина, которые надо сделать действенными и в искусствоведческой практике.

Вторая моя ошибка связана с расшифровкой понимания искусства как специфического вида идеологической практики и имеет свои корни в тех же прежних моих активистических позициях. Этот вопрос более сложный, и не имею возможности до конца расшифровать его здесь, — намечу только основные вехи. Я не буду говорить здесь и о бухаринской механистической теории равновесия, которая в моем понимании искусства играла значительную роль, но от которой я уже отказался раньше. Речь будет итти об организаторской роли искусства и о роли организационных моментов в самом искусстве. Ведя борьбу, будучи еще «активистом», против пассивной созерцатель-

ности, против теории «эстетического самоизживания», против пошлого «чистого интуитивизма», я, вместе с остальными активистами, ударился в другую крайность — в фетишизацию активности, «революционизирующей силы» искусства. Позже, идя уже к марксизму, приходилось встречать в марксистской литературе такие формулировки сущности искусства, которые я считал (и считаю) только разновидностями мелкобуржуазного пассивизма в понимании искусства. Это сводящие роль искусства только к одному познанию, формулировки Воронского и их многочисленные разновидности в текущей литературе и в практике, например, такого художественного об'единения, как старый АХР; эта «систематизация» Бухарина, которую я считал также пассивной категорией (сейчас знаю, что дело не только в пассивности, а в количественности, т. е. механистичности этой категории) и против которой я выставлял категорию «организации психических отношений к окружающей действительности». Путь здесь таков же, как и в первом случае. Отрицая одно положение, я заострял, выдвигал на первый план противоположное, более правильное, но благодаря такому резкому противоположению, благодаря тому, что не учел взаимопроникновения этих противоположностей, их единство, получился перегиб, перевес, недиалектичность. В частности в моей работе о спецификуме искусства получилось, что, несмотря на то, что я об этом в других работах говорил, познавательная сторона искусства затушевывалась его активностью. Этот факт неизбежно тащил за собой еще и другое следствие — а именно то, что суб'ективная сторона и суб'ективная роль искусства у меня выступили на первый план, а об'ективная сторона, хотя и имеется и в данной работе и о ней неоднократно говорится, но она осталась нераскрытой, осталась в форме одних утверждений. Могу прибавить, что эту суб'ективную сторону я подчеркивал сознательно, считая, что об'ективная сторона и без того ясна и бесспорна, тогда как активная роль искусства и суб'ективная его сторона постоянно теряются и игнорируются в искусствоведческой литературе, в частности у Переверзева, а также в художественной практике попутнических групп. Но, опять-таки, это положение не меняет сущности сделанной мною ошибки.

О неточностях в формулировках и мелких недочетах, которые имеются в моих работах, говорить здесь не буду и не стоит. Их нужно просто исправить. Причем постольку, поскольку они связаны с принципиальными ошибками, при пересмотре последних они отпадут.

Что касается принципиальных ошибок, для них осталось еще отыскать их философский эквивалент. Неверная оценка искусства промышленной буржуазии эпохи империализма, переоценка организованности, рационалистических моментов, противопоставление познанию активной роли искусства и вообще подчеркивание сознательной стороны художественного процесса — все это сводится к одному корню — к отрицанию случайностей. И это отрицание случайности, которое, как известно, есть положение механистического характера и есть «философский эквивалент» моих искусствоведческих ошибок.

В подобных случаях принято ставить вопрос о том, имеем ли мы дело с отдельными ошибками или с системой ошибок. Я считаю этот вопрос в такой форме неточным и недостаточным. Тем более, что в такой форме я на него уже ответил. Поскольку я говорю о связанных между собою ошибках, раскрываю их единый корень — ясно, что речь идет о повторяющихся ошибках, об определенной системе.

Но тут же надо поставить вопрос и о том, что является в данной концепции основным, ведущим, и какой характер имеет данная система в его динамике. Ибо система может нарастать, «обогащаться», но может и, наоборот, уменьшаться, иметь тенденцию к распадению и уничтожению. В моем случае для всякого, кто знает мою научную деятельность, должно быть ясным, что входившие в данную систему ошибки у меня не прибавлялись, а убавлялись. Я их преодолевал, о них заявлял (например, бухаринская теория равновесия в прежних работах, моя трактовка художественного наследства и т. д.), что говорит о том, что ошибки изживались и исправлялись на самой практике.

Второй вопрос — относительно основного, ведущего в моей искусствоведческой деятельности. Если правильно то, что система ошибок шла к ее уменьшению, ослаблению, то ясно, что не могла быть основной, ведущей эта уменьшающая система. Основным, ведущим должно было быть нечто другое. А именно — боевость моей искусствоведческой практики, партийная направленность ее и связанность с практикой. В этом, думаю, было бы трудно отказать мне.

На этой основе я совершал ряд между собой связанных, составляющих определенную систему ошибок.

Какой же вывод?

Осознание и осмысление собственных ошибок уже есть половина вывода. Отсюда дальше остается только одно: преодолевая и выкорчевывая свои ошибки, продолжать борьбу против идеализма, формализма, техницизма в искусствознании и в художественной практике, борясь на два фронта, продолжать борьбу за пролетарское искусство, но уже на более высокой ступени этой борьбы, которая одновременно должна означать и борьбу за подлинный марксизм-ленинизм в искусствознании.

ОТ РЕДАКЦИИ:

Помещая статью т. Маца и приветствуя твердое намерение его преодолеть свои ошибки, редакция считает все же, что т. Маца не идет в признании своих ошибок до конца.
Признавая их, т. Маца сглаживает углы и „причесывает“ свою систему механистических взглядов в искусствоведении под небольшое отклонение в пределах большевистской линии в искусстве.
Именно так звучит, например, утверждение т. Маца, что он погрешил против диалектики только отрицанием случайности, в то время, как его старая система взглядов недиалектична в целом.
Еще больше твердости и самокритики, т. Маца!

У нас есть такие представители механистического лагеря, у которых, по выражению самого т. Маца, „те же ошибки имеются в квадрате и в кубе“. Так им сказано на дискуссии в комакадемии о товарище Новицком.

Л. Рощин

Искусствоведческие ошибки тов. Маца

В дискуссию по обсуждению платформы для консолидации пролетарских сил на изо-фронте вклинилась дискуссия о механистических ошибках в искусствоведческих работах т. Маца.

Тов. Маца — крупнейший из наших искусствоведов, венгерский революционер, большевик, искренно связавший свою жизнь и работу с пролетарской революцией и социалистическим строительством. Но его искусствоведческая система носит на себе отчетливые следы тяготеющих над ним «кошмаров умерших поколений», непреодоленной еще мелкобуржуазной идеологии и установок «левых», бунтарских группировок мелкобуржуазного искусствоведения.

Фронт классовой борьбы не только разделяет людей, но и проходит через них. Внутреннее противоречие между прошлым и настоящим, между пролетарской и мелкобуржуазной идеологией у т. Маца, в основном, разрешались в сторону идеологии пролетариата.

На работе в советской стране тов. Маца в известной степени изжил свои мелкобуржуазные установки. Но идеологическое сопротивление — самое живучее. Положение осложнялось классовой борьбой в советской стране, отражением этой борьбы в столкновениях художественных группировок.

Оттесняемая мелкобуржуазная идеология во взглядах т. Маца нашла социальное основание и идеологическую поддержку в мелкобуржуазных классовых прослойках в нашей стране и в идеологии мелкобуржуазной технической интеллигенции.

Тов. Маца стал теоретиком «Октября», одним из соавторов его декларации. Тов. Маца стал идейным шефом функционализма. Правда, он раньше, чем другие теоретики «Октября», подверг критике многие из своих ошибок. Это говорит еще раз о том, что большевистская закалка и преданность делу пролетариата в нем оказались значительно сильнее «кошмаров прошлого».

Основные ошибки, сделанные т. Маца в его работах, вскрыты с достаточной полнотой на дискуссии Комакадемии.

Эти ошибки — не случайные ошибки. Они связаны друг с другом, вытекают одна из другой, растут на одной социальной почве и образуют вместе относительно «цельную» механистическую систему.

Чуждые идеологические влияния, власть мелкобуржуазного прошлого сказались в работах тов. Маца в механистическом искажении марксистского искусствоведения, в антидиалектичности, в оппортунистической теории и практике.

В чем же ошибки тов. Маца?

В своей книге «Очерки по теоретическому искусствоведению» тов. Маца пишет: «Человек-зверь стал человеком в социальном смысле с того момента, когда он стал организовывать свою (биологическую) борьбу за существование. Когда благодаря приобретенным навыкам «производить средства для своего существования» (Энгельс) первобытный человек смог противопоставить «стихийной силе» и стихийным процессам природы организованный процесс труда и организованную силу коллектива, — только тогда он стал овладевать природой. Организованный момент, как неотделимая часть самого трудового процесса, является ведущим моментом (разрядка наша. Л. Р.) Так же дело обстоит и в дальнейшем, когда труд диференцируется, материальное производство разбивается на ряд своих разновидностей и порождает целый ряд новых процессов, систематизирующих отношение человека к трудовым процессам» (книга т. Маца «Очерки по теоретическому искусствознанию», стр. 71).

В этом абзаце мы видим, как у тов. Маца выпирает преклонение перед «организационным принципом». Такое преклонение очень характерно для механистической школы. «Организационный принцип» ставится Богдановым во главу угла его «тектологии» — всеобщей организационной науки. Этому принципу уделяется много внимания в работах Бухарина. Вместе с тем тов. Маца дает неправильный ответ на вопрос, когда наш обезьяноподобный предок стал человеком. Маркс и Энгельс иначе отвечают на этот вопрос.

«Труд создал... человека».

«Сначала труд, а затем и рядом с ним членораздельная речь явились самыми главными стимулами, под влиянием которых мозг обезьян мог постепенно превратиться в человеческий мозг» (Энгельс. «Диалектика природы»).

«Мы предполагаем труд в форме, составляющей исключительное достояние человека» (Маркс. Капитал, т. I).

Замена понятия труда «организационным началом» ничего не об'ясняет, а, наоборот, запутывает дело.

В чем дело? Что это, неудачное словосочетание, случайная описка?

Но здесь же, в следующих строках абзаца, тов. Маца утверждает, что «организационный момент, как неотделимая часть самого трудового процесса, является ведущим моментом».

Нет, это не описка, а утверждение механистического подхода к историческому процессу.

Мы считаем, что во всяком явлении, всяком процессе и в общественном процессе в том числе ведущим началом является об'ективная логика противоречий, распадение единого на противоположности, взаимопроникновение и борьба этих противоположностей.

Единство противоположностей, их борьба — это сущность всякого движения и изменения в об'ективной действительности, «условие познания всех процессов мира в их самодвижении, в их спонтанейном развитии, в их живой жизни». (Ленин. «К вопросу о диалектике»).

Мы считаем, что также в общественном процессе, общественных явлениях основным противоречием является классовое противоречие, классовая борьба.

Представители механистической школы всегда упрощали, опошляли это основное положение диалектики и об'ясняли сущность диалектического

движения, сущность процессов механистической борьбой сил нарушаемым и восстанавливаемым равновесием и «ведущим организационным принципом».

В данном случае на такую точку зрения становится и тов. Маца.

Вместо того, чтобы подчеркнуть, что в каждом факте, в каждом явлении действительности, в каждом факте в области искусств в творческих установках определенной группы, в творчестве отдельного мастера, в каждом художественном произведении нужно вскрывать ведущее противоречие, в первую очередь вскрывать момент классовой борьбы, — тов. Маца подменяет все это механистическим «организационным принципом».

С механистическим преклонением перед «организационным принципом» связаны со всей естественностью другие механистические ошибки тов. Маца.

В частности, в некоторых своих суждениях тов. Маца приближается к теории равновесия Бухарина.

«История искусства, — пишет он, — говорит нам о том, что искусство создается своим социальным (классовым в классовом обществе) суб'ектом с намерением и с целью уничтожить исторически актуальные формы противоречий социального бытия, противопоставляя им в специфических формах выраженные, как будто более надежные, отношения, кажущиеся наиболее соответствующими классовым интересам суб'екта данного искусства на данном этапе его исторического развития (книга тов. Маца «Очерки по теоретическому искусствоведению», стр. 77).

В позднейших работах тов. Маца мы находим явственные следы фактического вышелушивания классовой борьбы в присущих искусству формах — в идеологических формах.

Ведь искусство прежде всего — идеология, и активное участие в классовой борьбе на фронте искусства в интересах пролетариата принимает не тот, кто клянется классовой борьбой, а тот, кто, прежде всего, борется за классовую отточенность этого оружия, следовательно, за идеологическую насыщенность его, за специфическую качественность его, которая в отличие от других вещей, делает искусство агитатором образами, мышлением в образах, организатором на фронте классовой борьбы и строительства.

И мы видим, что об'ективное полное и неполное исчезновение классовой борьбы в специфических формах искусства у тов. Маца органически увязывается с фактическим снижением, почти отрицанием идеологичности искусства.

Конкретно это выражается:

В переоценке т. Маца капиталистического общества в последней его стадии в фактической солидаризации с бухаринской теорией организованного капитализма.

В переоценке искусства «зрелого» капитализма.

В неправильном истолковании проблемы культурного наследства.

В выступлениях против «литературщины», а в сущности, против тематической насыщенности.

В ошибочном понимании основного, характерного в искусстве (спецификум искусства).

В книге «Искусство эпохи зрелого капитализма» мы находим достаточно подтверждений тому, что тов. Маца в оценке империалистической фазы капиталистического общества близок к бухаринской теории организованного капитализма. Об организованности капитализма (при всех полагающихся оговорках) он говорит с большим уважением.

Тов. Маца видит в последней фазе капиталистического общества «замену стихийности не только в производстве и экономике, но и в общем «жизнестроительстве» продуманной и научно обоснованной организацией» («Искусство эпохи зрелого капитализма», стр. 106—107. Разрядка наша. Л. Р.).

Нечего и говорить, что это положение тов. Маца — совершенно ложное оппортунистическое положение.

Кризис сегодняшнего дня, десятки миллионов безработных, десятки тысяч голодных смертей в капиталистических странах лишний раз и с огромной силой подтверждают это положение.

От этой апологетической (хвалебной) оценки последней фазы капиталистического общества тов. Маца ведет читателя через целый ряд неверных установок к выводу об особенной, исключительной ценности для нас достижений искусства «организованного», «зрелого» капитализма.

По работам тов. Маца об'ективно получается, что в «организованном» капиталистическом обществе как будто и нет жесточайших классовых противоречий и боев. Иначе — какое же оно было бы «организованное» общество?!

У тов. Маца как бы исчезает классовая двойственность культуры капиталистического общества. Забывается о том, что в «зрелом» капиталистическом обществе имеются два полюса классовых культур, что они являются совершенно различными исходными пунктами для усвоения культурных ценностей, в особенности так называемых идеологических.

Классовая сущность того искусства, которое тов. Маца называет «искусством зрелого капитализма», об'ективно игнорируется. Это логически увязывается с выхолащиванием идеологичности в искусстве. Классовость выпадает вместе с идеологичностью искусства, революционная диалектика подменяется плоским эволюционизмом. Пролетарскому искусству рекомендуется расти из «организованного» капиталистического, хотя бы и с оговорками о критическом усвоении. Диалектическое единство прерывности и непрерывности подменяется голой преемственностью, непрерывностью.

Таким образом получается, что т. Маца настаивает на особой ценности для нас не только научных, технических достижений «зрелого» капитализма, но и его идеологии. Ибо искусство, конечно, прежде всего, идеология. И мы знаем, что т. Маца говорит в данном случае не об искусстве близких нам революционных художников, не о зачаточном искусстве пролетариата, а о полноценном буржуазном искусстве [1].

По поводу такого решения проблемы культурного наследства вы высказывались не раз и достаточно полно.

Сейчас же важно установить то, что фактическое исчезание классовости в искусстве не может не быть связано с недооценкой идеологичности в искусстве и, наоборот, упразднение или выхолащивание образности и идеологичности искусства всегда ведет к об'ективному исчезновению классовой борьбы в искусстве, к превращению искусства из орудия классовой борьбы и социалистического строительства в бутафорское орудие конструктивных игр.

На той же 106 стр. основного труда тов. Маца мы читаем следующую мысль: «Общие принципы индустриализма, причем не индустриализма вообще, а индустриализма капиталистического, так сказать, «идеология производственной практики капитализма при известных условиях, на известном уровне являются общими как для материального руководства, так и для производства всяких идеологических ценностей».

Мы видим здесь, как идеология ставится тов. Маца в такую же непосредственную зависимость от базиса, как и предметы материального производства.

Типичное механистическое упрощенство! Видно также, что тов. Маца, пренебрегая «особенным» искусства, его образностью (в образности же — идеология и классовость искусства), приравнивает его к технологии.

Здесь неискушенный читатель может воскликнуть: «Но ведь Маца признает образность и образ. Он об этом заявляет и письменно и устно. Я сам читал!»

---

1 Пролетарского искусства согласно ошибочным установкам т. Маца, от которых он теперь отходит, не существует не только в капиталистическом западе, но и в СССР. Его еще нет.

Но в том-то и дело, что тов. Маца вкладывает в понятие «образ» свое механистическое содержание, которое упраздняет идеологичность и классовую действенность образа, без которой образ нами не мыслится.

Образ тов. Маца понимает не так, как его понимал Плеханов. Предметы искусства, по мнению т. Маца, не представляют собой новой качественности, по сравнению с обычными предметами материального производства. Для того, чтобы изготовить произведение искусства, художник должен лишь качественно усилить, акцентировать те стороны технической продукции вещей, которые вызывают нужные по замыслу художника эмоции. Диалектики здесь нет. Нет перехода количества в качество. Есть голая непрерывность. Есть сведение сложного к более простому. Этим стирается всякая грань между искусством и техникой, между материальной вещью и идеологией.

Выпадает «особенное» искусства, заключающееся в его образности, в классово обусловленной образности.

Вместо единства утилитарной сущности вещи и ее образности, провозглашается их тождество.

Именно это определило особенность подхода тов. Маца к оценке деятельности художественных организаций и работ отдельных художников. Недоброжелательное отношение к «литературщине» — читай, к сюжетности — очень часто проскальзывало в искусствоведческой деятельности тов. Маца.

Следующая ошибка тов. Маца также не выходит из общей его системы механистических взглядов. Участие искусства в строительстве тов. Маца понимает как непосредственное изменение мира. Это звучит громко, но сводится также к вышелушиванию идеологической силы искусства, к формотворчеству, к организации вещей и материалов.

Тезис Маркса об изменении мира тов. Маца противопоставляет тезису о необходимости его познания. Вместо диалектического единства между двумя этими моментами, у него получается разрыв и устранение одного из них.

Но без познания мира невозможно и его изменение.

А без мышления невозможно познание.

Фактически отвергая плехановское определение искусства, как мышление образами, тов. Маца принижает искусство с роли агитатора, выразителя идеи класса, до роли механического, хотя бы и «акцентированного», изменения материалов.

Тов. Маца как бы забывает о том, что искусство должно формировать людей, массы, что работа в материале служит лишь образному выражению идеи, что изменение мира заключается, в сущности, не в ударе кисти художника, не в работе резца скульптора и не в деятельности архитектора, а в тех действиях, в практической деятельности, на которое силой образов искусство зовет класс, массы.

«Идея становится силой, когда она овладевает массами» (Маркс).

Впрочем, тов. Маца это не совсем забывает. По его мысли, оформленные и «акцентированные» вещи могут и должны действовать на психику людей. Но идея у тов. Маца трактуется как нечто частное по отношению к психике. Идеологическое растворяется в психическом.

Вполне понятно поэтому, что тов. Маца представляет искусство лишь как «овеществленный процесс» и нападает на литературщину, на сюжетность. И не этим ли отчасти об'ясняется его старая борьба с АХР? На дискуссии в своем выступлении он пытался об'яснить свои механистические ошибки отчасти борьбой с АХР. Дескать, боролся, отталкивался и перегнул палку. На самом же деле механистическая система неминуемо толкала тов. Маца на борьбу с АХР. Этого не следует понимать так, что АХР, в особенности старый, был безгрешен и не заслуживал суровой критики. Этого никак нельзя сказать!

Но критиковать его нужно было не с механистических позиций. Пользуясь логикой тов. Маца, идеологи старого АХР могут оправдываться и говорить, что они совершили свои оппортунистические и иные ошибки именно потому, что отталкивались от механистических «кошмаров» т. Маца и... тоже перегнули палку.

Несколько слов мы хотели бы еще сказать об одном обстоятельстве, которое сыграло очень большую роль в ошибках тов. Маца и в свою очередь является крупнейшей ошибкой в деятельности этого искусствоведа.

Речь идет об отрыве теории от практики, об отсутствии непосредственной органической связи Комакадемии, в том числе и тов. Маца, с революционной практикой пролетариата и практикой художественных об'единений на стыке их с рабочими массами.

Именно этим и об'ясняется, что в работах тов. Маца исходным пунктом стали исследования ценностей импрессионизма, экспрессионизма, эстетики пуризма, конструктивизма и функционализма.

Именно поэтому работы тов. Маца написаны также неудобоваримым, сугубо академическим стилем.

Именно поэтому тов. Маца не дал более актуальных и связанных с революционной практикой пролетариата работ, конкретизирующих ленинское понимание массовости и действенности искусства, работ о плакате, массовой картине, карикатуре на службе социалистической стройки, оформлении массовых празднеств, самодеятельном искусстве.

Таковы, по-нашему, основные ошибки тов. Маца в его теоретических работах.

Мы стремились изложить их в достаточно понятной форме, хотя бы в ущерб академической «солидности» в постановке вопросов[1].

Нужно сказать, что тов. Маца с достаточной твердостью вступил на путь открытого признания своих механистических ошибок.

«Я боролся, — заявил он в своем заключительном слове на диспуте,—против механистического материализма, орудием того же механистического материализма, выдвинул бухаринскую теорию равновесия, совершенно неправильную механистическую теорию и через Бухарина об'ективно связался с Багдановым».

Тов. Маца признает свои ошибки в переоценке искусства «зрелого» капитализма, в некритическом отношении к нему, в ошибочном подходе к проблеме культурного наследства и в понимании специфичкума искусства.

Признание ошибок со стороны тов. Маца нужно считать большим шагом вперед. Но нужно сказать, что до сих пор он еще не дошел в деле их признания и преодоления до конца. Будем надеяться, что в ближайшем будущем тов. Маца сделает это со всей решительностью, полностью и займет те позиции, которые необходимо занять искусствоведу-коммунисту.

Необходимо всемерно помочь ему в этом. Именно поэтому нужна глубокая, исчерпывающая, но обязательно товарищеская критика ошибок тов. Маца.

Нужно сказать, что некоторые ошибки тов. Маца мы очертили с такой резкостью, с какой они в работах тов. Маца, быть может, и не выглядят. Но нам было важно показать механистическую оппортунистическую систему, которая вырисовывается за работами тов. Маца во всей ее характерности. Нужно на ошибках тов. Маца понять эту форму искажения марксистского искусствоведения, чтобы уметь бороться с другими представителями механистического лагеря на изо-фронте.

А они есть, и в достаточном числе.

Тов. Маца — не единственный теоретик механистического толка.

---

[1] Писать еще более просто и популярно на эту тему особенно трудно.

У нас есть такие представители механистического лагеря, у которых, по выражению самого тов. Маца, «те же ошибки имеются в квадрате и в кубе».

Так сказано им о т. Новицком.

Нельзя, по-нашему, при этом не вспомнить и тов. Михайлова, который, как и Новицкий, еще ни разу не выступал с обстоятельной и развернутой критикой своих ошибок.

Нужно сделать из критики ошибок тов. Маца наиболее широкие и полные выводы. Нужно сказать со всей отчетливостью, что на последней дискуссии в Комакадемии, вместе с работами тов. Маца подвергнуты критике и осуждены как механистические и оппортунистические в своей сущности и многие установки «Октября», от которых эта организация до сих пор не может со всей решительностью отказаться.

Необходимо также отметить, что в докладе и прениях в Комакадемии критика механистических ошибок в искусствоведении не была продолжена до критического разбора практики механистических взглядов в области искусств.

А сделать это в дальнейшим необходимо. Говорить о практике механистических взглядов в искусствоведении — это значит говорить о практике функционализма в архитектуре, о практике «Октября», о художниках, некритически переносящих в наше искусство методы, приемы мастеров буржуазного мира.

Сделать практические выводы из дискуссии об оппортунистических ошибках тов. Маца — это значит об'явить жесточайшую борьбу теоретикам функционализма, подпирающими чуждую нам законченно-механистическую систему взглядов авторитетом тов. Маца. Это значит повести борьбу за отвоевывание попутчиков-архитекторов из СА из-под чуждых идеологических влияний.

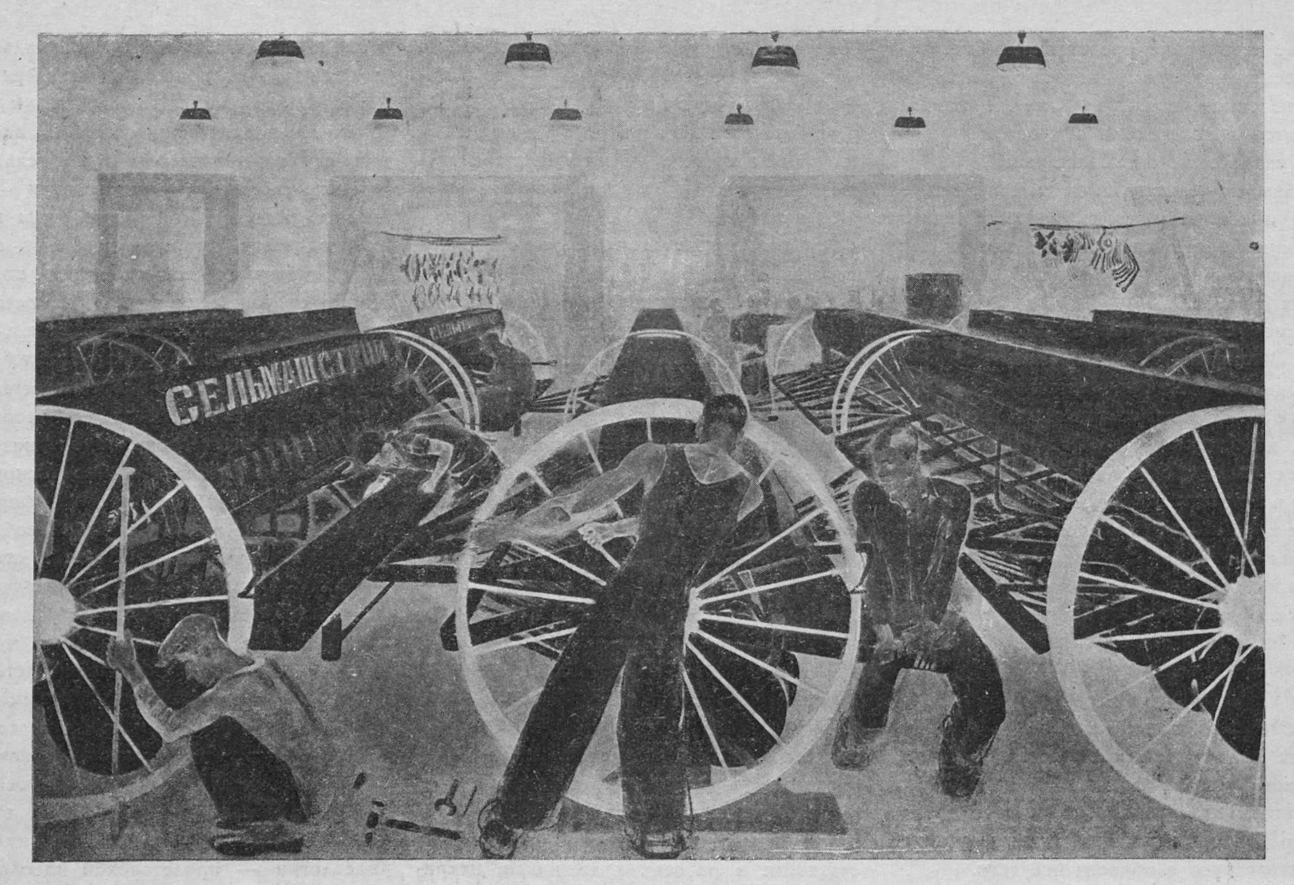
Сделать практические выводы — это значит разоблачить механистические установки и практику «Октября», теорию выхолащивания идеологической силы искусства, неправильные ориентировки «Октября» в культурной преемственности, «реализм, делающей вещи», загибы в отношении попутчиков и т. д.

Сделать выводы — это значит повести решительнее разоблачение буржуазной сущности в работах художников, некритически переносящих к нам новейшее искусство капиталистического Запада. Так должен стоять вопрос о Тышлере, Лабасе, Щипицине, Штеренберге и т. д. Сделать практические выводы из дискуссии о механистическом искажении марксистского искусствоведения — это значит выдвинуть в первые ряды искусствоведческих проблем проблему активного образа социалистической стройки, массовые, концентрированные идеологические формы искусства—плакат, массовую картину, карикатуру.

Это значит также — повести решительную борьбу со всеми видами теоретического и практического оппортунизма, в том числе и с теми особенно распространенными, откровенно чуждыми формами, которые мы видим в приспособленчестве, в пассивном натурализме староахровского типа, в искажении советской тематики старой трактовкой образов. Эта форма чуждого обволакивания и чуждых идеологических влияний на пролетарский сектор искусства теоретически менее четко обоснована, но не менее, а более опасна, как развернутая основная форма выражения правой опасности, как основная форма сопротивления старого новому, сопротивления буржуазной и кулацкой идеологии — пролетарской идеологии.

Но об этом следует написать отдельно.

Р. Майнор — Рисунок для „Дейли Уоркер“



Е. Зернова Сельмашстрой

В. Стуков

Плюсы и минусы контрактации

Весной 1930 года издательством АХР было положено начало контрактации художников. Законтрактовано было 83 художника. Из них членов АХР и ОМАХР — 62 чел., ОМХ — 9 чел., ОСТ — 8 чел. и находящихся вне групп — 3. В числе законтрактованных станковистов было — 74, монументалистов — 8 и 1 график.

При слиянии изд-ва АХР с художественно-репродукционным отделом Гиза работа по контрактации механически перешла к ИЗОГИЗ'у, который придает ей большое политическое и производственное значение.

Идея контрактации художников выросла из огромных задач социалистического строительства.

Перед изобразительным искусством стала большая и ответственнейшая задача борьбы средствами изоискусства за социалистическое строительство, за пятилетку в 4 года, за нового человека — энтузиаста социалистической стройки.

И соответственно всему этому возросли требования к качеству выпускаемой изоиздательствами продукции.

Борьба за пятилетку средствами изоискусства, поиски новых массовых форм воздействия — здесь, в изоискусстве больше, чем в какой-либо области, связаны с проблемой кадров, с проблемой политического и творческого воспитания художника. Ибо искусство — область прежде всего идеологическая. И качество продукции здесь в высшей степени определяется идеологической направленностью художника.

Здесь одной лойяльностью никак уже не отделаешься. Художниками социалистического наступления могут быть только те, кто целиком отдал себя делу социалистической стройки.

Оторванный от масс, от производства, ожидающий в своей мастерской творческого вдохновения, мог ли художник «единоличник» агитировать за ударничество на производстве, за колхоз, тем более, если он никогда его не видел и не знает, почему, собственно, следует за него агитировать?

Вот почему распространяемые в сотнях тысяч и даже миллионах экземпляров по нашему Союзу массовые картины и плакаты мало выразительны, лишены политической заостренности, слишком обобщены. **На всей этой продукции лежит печать недостаточной классовой определенности, идеологической нечеткости, недостаточной убедительности.**

И во многих из таких работ отчетливо сказываются следы борьбы двух начал, жертвой, которой обычно становится само произведение, — борьбы художника и редактора, говорящих на разных языках. Один раз художнику «удается» подчинить политическую идею «художественному пятну» и тем самым погубить или снизить политическую значимость плаката; в другой раз «посчастливится» редактору, и он, подчинив своему влиянию творческую инициативу художника, обезволит его настолько, что в результате получается замызганная, «замученная» вещь.

Пятилетка, развернутое социалистическое наступление потребовали новых форм работы, политического перевоспитания художника, «реконструкции» его психоло-

гии и самого творческого процесса. Межклассовости, нейтральности не осталось места. Знания наиболее общих мест политграмоты оказалось также недостаточно, чтобы быть «созвучным эпохе». Стало очевидным, что задачи, стоящие перед изофронтом, не по силам художникам-одиночкам. Стало неоспоримым, что требуются новые производственные формы и методы работы и художники нового типа, непосредственно связанные с практикой социалистического строительства.

По аналогии с другими областями нашего строительства, внимание издательства остановилось на двух формах организации труда художника: на коллективных мастерских (это было осуществлено в мастерских полиграфических форм в Москве и Ленинграде) и на контрактации.

Контрактация должна была разрешить следующие задачи.

Обеспечить плановое своевременное поступление в производственный отдел издательства оригиналов для настенных картин, лубков, плакатов, художественных открыток и т. д.

Вырвать художника из плена своей мастерской, старой обстановки работы «по вдохновению», приблизить его к задачам социалистической стройки, к массовым формам работы, к коллективной проработке темы.

Содействовать руководству политическим и творческим перевоспитанием художника. Помочь росту пролетарских художников и переходу попутчиков на рельсы пролетарского мировоззрения.

Содействовать непосредственному включению художника в практику социалистического строительства.

Помочь художнику вырвать корни старой, чуждой нам идеологии.

Что же дала контрактация? Каковы ее слабые и сильные стороны?

Прежде всего нужно отметить, что, несмотря на некоторые промахи и неувязки, контрактация оправдала себя как новая форма работы, обеспечивающая плановую работу издательства, непосредственно увязывающая распыленные художнические кадры с издательством, с общей работой по социалистическому строительству.

Имеющийся опыт со всей отчетливостью говорит, что контрактация является сильным приводным ремнем для вовлечения художников в круг вопросов, непосредственно связаных с революционной борьбой пролетариата и социалистической стройкой. Опыт контрактации показал, что в ней заключены большие возможности революционного перевоспитания художников, приближения попутчика к пролетарской идеологии. Нужно только максимально эти возможности использовать.

Так или иначе по работам большинства художников, сдавших свои контрактационные работы, можно судить о значительном их политическом и творческом росте. По сравнению с вещами, дававшимися теми же художниками раньше, новые их работы — «на ступень выше», значительно свежее и ценнее.

Н. Михайлов — Спартаковцы

Можно назвать немало полотен, которые можно отнести к неплохим художественным произведениям с точки зрения достаточно строгих требований.

Нельзя обойти молчанием картину художника Соколова-Скаля «Прорыв», несмотря на многие недостатки, имеющиеся в ней.

Ибо это одна из решительных попыток вырваться из рамок отображательства и дать более глубокую, чем обычно, трактовку индустриальной темы.

И это очень хорошо, так как только, идя от содержания, можно притти к сильной, выразительной, социально обусловленной форме. Но для этого нужно долго биться над «воплощением» содержания в определенных образах.

Некоторый намек на новый подход к теме есть в этюде Яковлева «Краны». Только едва ли художник осознанно пришел к этой «симфонии кранов», так как в других многочисленных его этюдах нет той же большой выразительности.

Определенный рост можно видеть в работах художников Чернышева, Зерновой, Шегаля, Яновской и некоторых других. Особенно чувствуется рост молодых пролетарских художественных кадров.

Обратимся теперь к отрицательным сторонам в опыте контрактации.

Из 89 картин и 429 этюдов, которые должны были поступить в издательство к первому января 1931 г., сданы фактически 51 картина и 92 этюда. Количественный недобор составляет, таким образом, 38 картин и 337 этюдов. Этот прорыв свидетельствует о слабой трудовой дисциплине среди законтрактованных художников и об отсутствии своевременных мероприятий со стороны издательства.

Правда, есть и об'ективные причины. Контрактация была начата с большим

опозданием, в конце апреля, и проводилась летом, т. е. в то время, когда художники обычно раз'езжаются. Это создало большую спешку. В результате во всей работе мы имеем значительные промахи.

Разработка тематических заданий была скомкана. Все дело фактически свелось к собраниям законтрактованных групп для распределения тем и командировок. Политической работы на этих собраниях, предшествующих работе художника, не проводилось.

Художники были предоставлены самим себе.

Промахом нужно считать также включение в договор пункта, по которому художник сверх трех картин должен дать еще 10 этюдов. В этих этюдах он был освобожден от какой-либо обязательной тематики. В результате этюды дали очень недостаточный процент тематически острого, пригодного материала.

Не в пользу этюдов говорит также и то, что само по себе понятие этюда исключает законченность работы, а фактически это привело к такой «незаконченности», что большой процент сданных этюдов негоден к использованию даже на открытку.

Все представленные по контрактации картины по тематике вполне приемлемы. Это является в большей степени плюсом контрактации, а не художников, так как тематика была предварительно разработана по определенному плану издательства.

Как преломлялась тематика в работах законтрактованных художников? Каково политическое и творческое лицо представленных по контрактации картин?

Нужно со всей отчетливостью сказать, что развитие темы, образное выражение ее в подавляющем большинстве работ недостаточно удовлетворительно, недостаточно глубоко и классово неотчетливо.

В этом сказывается, что законтрактованные художники в своем большинстве еще недостаточно политически грамотны, что они не преодолели идеологической зарядки прошлого, старых приемов работы, неразрывно связанных с этой чуждой идеологической сущностью. Это говорит, что они не настолько еще связаны с революционной практикой пролетариата, не настолько захвачены социалистической стройкой, чтобы преодолеть в себе чуждое классовое влияние и решительно стать на рельсы пролетарской идеологии.

Конечно, это не столько вина законтрактованных художников, сколько их беда, и единственный вывод отсюда—это то, что издательство должно повести более глубокую и развернутую политико-воспитательную работу среди художников, заботясь о планомерной и глубокой связи их с наиболее показательными участками социалистического строительства.

Ибо только непосредственное и глубокое включение в социалистическую стройку, слияние с ней, может дать правильный угол зрения художнику, новые образы, убедительный, сильный язык.

Так или иначе, но в большинстве картин не было еще той убедительности, которая позволяла бы им с нужной силой действовать на зрителя, мощно агитировать за наше социалистическое строительство.

Работа художников очень часто выражается всего лишь в «производственном натюр-морте», свидетельствующем красноречиво о том, что художник связался с производством лишь...территориально.

И если художник дает в порядке разрешения индустриальной темы общий вид завода или цеха или нагромождение строительных форм, то это еще не является удовлетворительным выполнением задания. К сожалению, большинство картин законтрактованных художников страдает именно таким отображательством, пассивностью, статичностью. Почти все они лишены элементов социально политической динамики, диалектического подхода к теме. Они не устанавливают явлений и фактов во всех их связях и развитии. Они только показывают вырванные из целого, застывшие куски «жизни». Они почти совсем не агитируют, не поднимают.

Нет ни одной картины, которая заражала бы зрителя энтузиазмом строительства, пафосом труда, которая изображала бы завод, фабрику или колхоз, как момент классовой борьбы, как частный случай борьбы за социализм, как устремление в будущее.

Хорошие и плохие стороны опыта контрактации художников должны быть учтены полностью. Во многих случаях неувязки и недочеты обусловлены нечеткостью работы издательства.

Резюмируя все это, мы должны сказать, что контрактация художников не только должна быть сохранена, но и значительно расширена. Кроме станковистов, должны быть контрактованы плакатисты, графики, скульпторы, монументалисты и пр.

Исключительное внимание должно быть обращено на контрактацию плакатистов. Что контрактация совсем не коснулась плаката — этой наиболее приспособленной художественной формы политической агитации — следует считать большой ошибкой. Правильно поставленная контрактация даст большие возможности наладить крепкое политическое руководство художником, а для плакатов это исключительно важно.

В основу контрактации должен быть положен принцип творческих бригад.

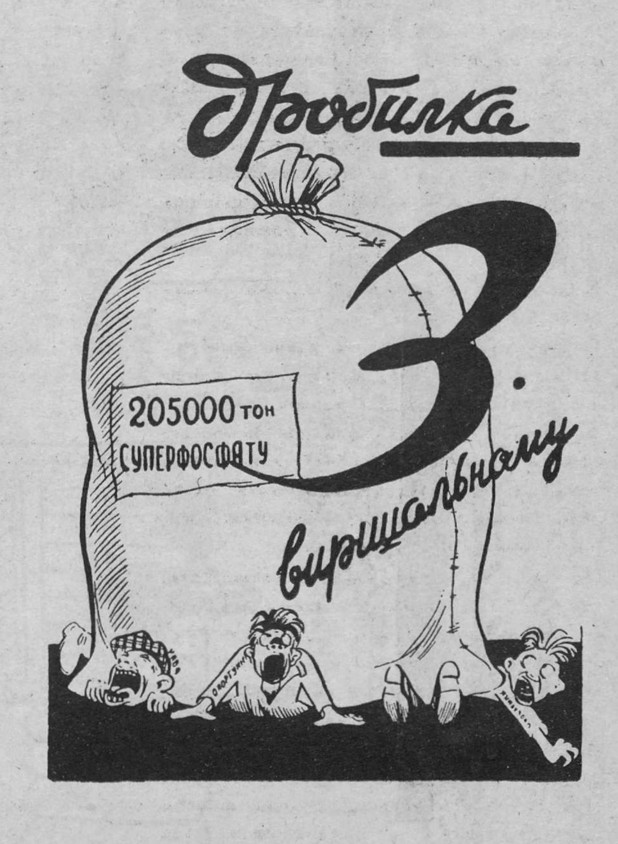
Нужно во что бы то ни стало обеспечить постоянное, крепкое, политическое руководство законтрактованными художниками.

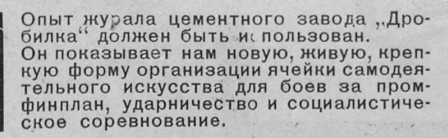
Особенное внимание должно быть уделено вопросу о положении художника на самом производстве, исходя из того, что именно в этой обстановке наиболее возможна переквалификация художника. Только этим можно перевести художника с первой ступени—«территориальной» связи его с производством — на вторую ступень — непосредственное активное участие в революционной практике пролетариата.

Необходимо серьезно поставить вопрос о труддисциплине среди законтрактованных художников и довести до сознания художника, что его связь с предприятием — дело не только одного государства (командировки), но и его личное дело, если он не хочет пребывать за бортом социалистической стройки.

Д. Мирлас

На передовых позициях





Опыт журала цементного завода „Дробилка“ должен быть использован. Он показывает нам новую, живую, крепкую форму организации ячейки самодеятельного искусства для боев за промфинплан, ударничество и социалистическое соревнование.

Боевое искусство рождается в бою, а не в отгороженных от действительности мастерских художников.

Быть «нейтральным» в классовой схватке, быть зрителем (хотя и в первых рядах) социалистического строительства, но не быть активным его участником — этого совершенно недостаточно для советского художника, для попутчика, желающего стать художником социалистической стройки.

Необходимо, чтобы художник считал себя непосредственным бойцом на фронте социалистического наступления. Художник должен со всей яростью крайней заинтересованности биться силою художественного образа за промфинплан, за качество продукции, с бюрократизмом, неполадками, лодырями, вредителями и т. д. Только это дает необходимую, большую силу работе художника.

Далеко не все художники могут сказать, что они действительные бойцы на фронте социалистического наступления, что они бьются со всей революционной страстью.

И среди тех, которые это могут сказать прямо и правдиво, мы видим и художников-самоучек Винницкого суперфосфатного завода.

О них мы и поведем речь. Этими художниками выпущен изо - литжурнал, посвященный третьему, решающему году пятилетки.

Для них нет тем изобразительных и неизобразительных (своеобразный оппортунизм многих столичных маститых и немаститых художников).

Им в работе на заводе, в борьбе за выполнение и перевыполнение плана третьего, решающего года пятилетки мешают свои доморощенные бюрократы, которые морозят у ворот рабочих, у них есть свой жиреющий и свинеющий при столовой зав. столовой, свои прогульщики и разгильдяи, франты-практиканты, гробовщики рабочих предложений. Многие неполадки душат энтузиазм рабочих.

Раз есть помеха в работе — значит по ней нужно бить, значит ее нужно взять под обстрел меткой кисти изо-рабкора журнала «Дробилка».

Берут под обстрел не стесняясь и то, что для других художников было «неизобразительным», для художников «Дробилки» стало изобразительно, так как это надо изобразить, высмеять, бить... То, что для художника со стороны казалось недостойной малой формой искусства, у художников «Дробилка», с революционным пылом бьющих своего врага, получает характер острого, разящего искусства. От их рисунков веет бодростью людей, уверенных в победе. Их юмор — не юмор наблюдающего скептика, а юмор заводского коллектива, сообщившего о неполадках своему изо-рабкору, который обобщил и дал изобразительность воспринятому факту.

Они не останавливаются, как многие карикатуристы, на уродливости явлений, показывая только ее, они не показывают, а раскрывают явление, обнаруживая его направленность. Прекрасный пример такой карикатуры — это история замечательной метаморфозы зав. столовой суперфосфатного завода Павлюка и рабочих завода, где с предельной выразительностью показана и раскрыта борьба за хорошую столовую. Также замечателен по своей трактовке и предельной выразительности рисунок с ожидающими у ворот рабочими. Почти все без исключения рисунки журнала хлестко бьют по малым и большим безобразиям, творящимся на заводе. Журнал и изо-кружок являются необходимой составной частью заводской бригады, которая наравне с другими производственными бригадами дерется за строительство социализма. Художникам «Дробилки» необходимо закрепить свой замечательный почин и первый успех. Необходимо привлечь новых художкоров-рабочих, усилить свою художественную учебу, не отрываясь от производства, не ставя учебы академически, а преодолевая ее в повседневной практической художкоровской работе через самокритику, коллективное обсуждение и коллективное творчество.

Из рабочих
предложений ...

В виду перегруженности общей канцелярии
конторы — предлагается:

Рис В

Хорошо
на печке спать...
выступает
даже
пот,

Администрация

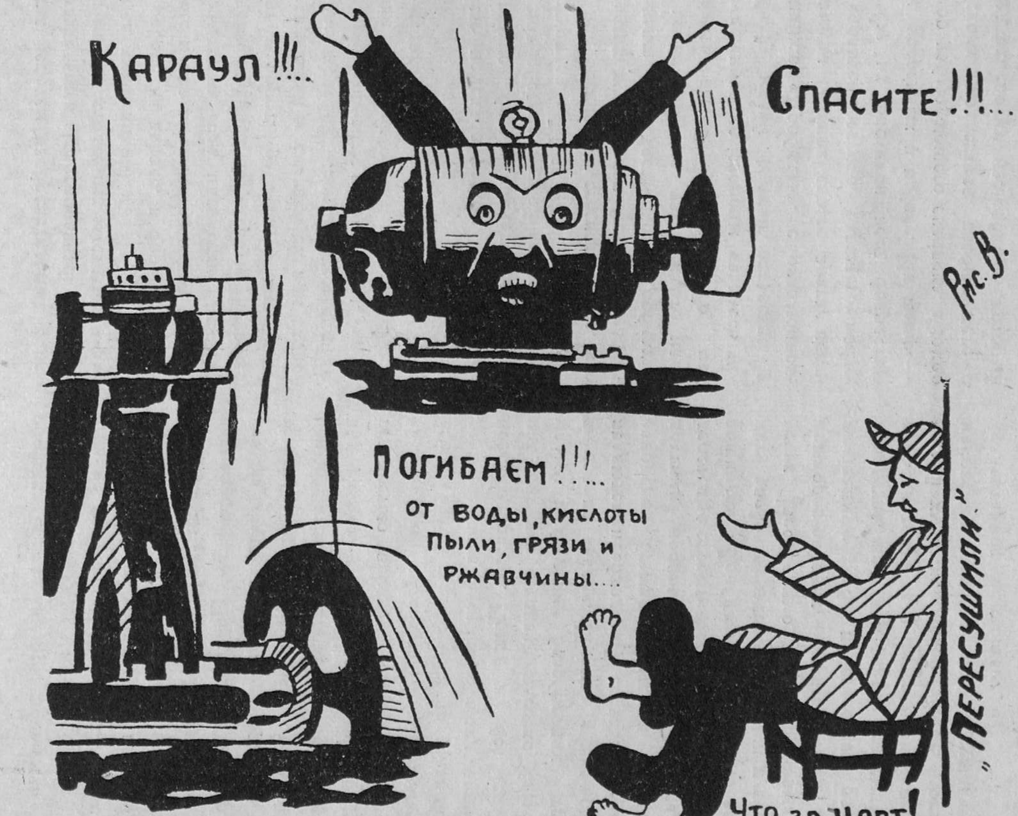
Суперфосф
завод

А рабочим смены ждать
На морозе у ворот.

Рис В

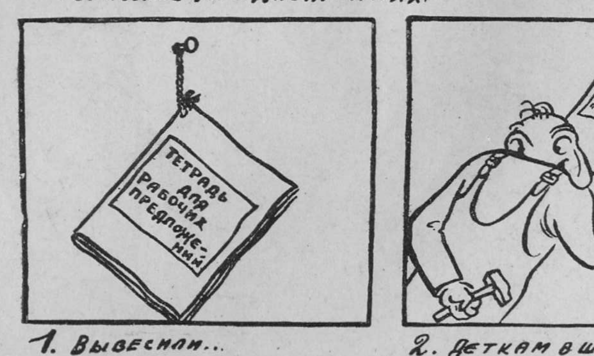
Товарищи!

Редакция журнала ждет от вас материалы. Принимает т Мамай.



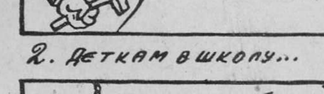
О том, о сем, и между прочим о рационализаторских предложениях.

Рис. Л. Р.



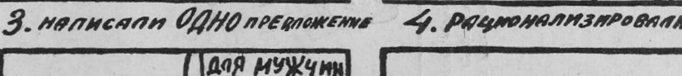
1. Вывесили...

2. Деткам в школу...



3. Написали ОДНО предложение

4. Рационализировали



5. Рационализировали

6. ...И в результате.

ЕЛКА ПРОГУЛЬЩИКОВ.

Рис. В.

Две страницы из журнала „Дробилка".

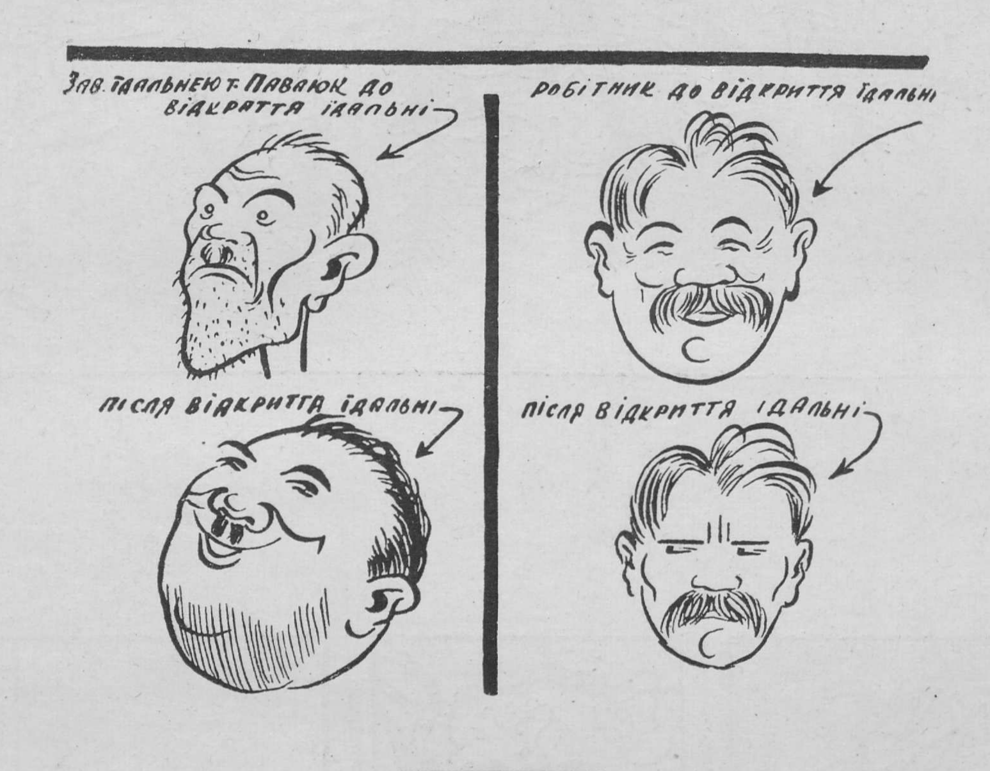
Карикатуры журнала бьют без промаха по неполадкам, разгильдяйству, срывающим работу на цементном заводе.

Рабочие художники, переносите опыт „Дробилки" на свои предприятия. Превращайте искусство в острейшее орудие борьбы за большевистские темпы.

Работа изо-кружковцев должна развиваться рука об руку с лит-кружковцами, Как видно по журналу «Дробилка», такая связь уже есть и ее необходимо непрерывно укреплять.

Изо-рабкоры «Дробилки», сделав свой первый шаг, не должны забывать об опасностях шаблонизации и подражательства большим печатным журналам. Вся сила «Дробилки» в том, что она имеет крепкие корни на заводе, в лице художкоров и литкружковцев. Эту связь с заводом нужно всячески беречь и укреплять, ставя себе ближайшим заданием привлечение из рабочих с производства новых изо-и лит-рабкоров. Только это действительно гарантирует непосредственную действенность «Дробилки», которая и дальше, в чем мы уверены, будет выявлять и бить всех, кто мешает строительству социализма. Опыт «Дробилки» должен быть распространен художниками самоучками и профессионалами на все заводы.

Бригады РАПХ (Ассоциация пролетарских художников), прикрепленные к московским заводам, постановили перенести опыт «Дробилки» в свою работу. На заводах Электропровод, Электрозавод, Трехгорка уже приступили к выпуску журнала типа «Дробилки». Между этими заводами и Винницким суперфосфатным заводом необходимо об'явить соцсоревнование на лучшую постановку работы изо-кружков рабочих, на лучшую работу журнала за выполнение плана третьего, решающего года пятилетки и за создание рабочих кадров на изо-фронте.



С. П. Бурилин. Шерстянка. Иваново-Вознесенский трест

Кукрыниксы
Худ. Ф. Богородский (шарж)

А. Северденко

По поводу выставки Богородского

Именно, не столько о выставке, сколько по поводу ее. О выставке Богородского и отдельных произведениях мы будем говорить в этой статье лишь постольку, поскольку они являются иллюстрациями к некоторым мыслям о форме и содержании.

Конечно, можно было бы задним числом дать критический разбор отдельных работ Богородского. Дать анализ того, как и насколько в творчестве этого художника отразились влияния Утрильо, или Люрса, помпейских фресок и немецкого экспрессионизма.

Но не в этом сейчас сущность вопроса. В самом деле, сколько бы мы не анализировали «Неаполитанку» («формальное искание») — работу Богородского, на которой изображена полуобнаженная девушка, держащая руку у груди, — ничего путного для пролетарского искусства из нашего анализа не выйдет. Это произведение все равно стоит в стороне от путей развития пролетарского искусства. Гораздо важнее и нужнее поставить на обсуждение всего изо-фронта — на примере работ Богородского — принципиальной важности вопрос об усвоении ценностей буржуазного искусства в плане проблемы взаимоотношений формы и содержания.

В этом смысле выставка Богородского звучит сильнейшим предостережением многим из наших художников.

Какую же ошибку сделал Богородский? Она заключается в том, что он оторвал форму от содержания. Принявшись изучать в искусстве «форму вообще», художественную культуру и грамотность тоже «вообще», он забыл, что форма, давая воплощение содержанию (всегда классовому), тоже не может не быть классовой.

Он забыл, недоучел того, что форма всегда содержательна, социально обусловлена и является следствием работы художника над выявлением в формах искусства определенного социального содержания. Содержанием же пролетарского искусства является мировоззрение и революционная практика пролетариата.

Без участия средствами изобразительного языка в классовой борьбе и социалистическом строительстве невозможно создание пролетарского искусства, его образного мощного языка. Именно с этой стороны необходимо подходить к вопросу об изонаследстве, как и к вопросу о культурном наследстве вообще. Брать и критически усваивать мож-

но только то, что помогает пролетариату в его социалистической переделке мира.

Вот этого-то и не понял Федор Богородский.

Можно написать десятки и сотни полотен, с изумительным живописным мастерством изображающих неаполитанок, венецианок или сорренток, несущих то ли вино, то ли навоз, то ли камни, изобразить дочерей рыбаков... можно талантливо подать виды Визувия, пейзажи улиц Венеции и Сорренто, но от этого художник ни на миллиметр еще не приблизится к пролетарскому искусству.

Можно, наконец, проявить поразительнейшую способность в применении в живописном мастерстве разного рода гребенок, дамских кружев (кстати, здесь неоспоримое первенство история все же оставит за Д. П. Штеренбергом), всевозможных тюлей и гардин, резинок, припорохов, растирок, цветных бумажек и тушей; золотых и серебряных аппликаций и т. д. и т. п., и все это еще не будет означать, что художник приближается к пролетарской идеологии и форме ее выражения.

Но только участвуя в повседневной практике рабочего класса, только помогая ему в строительстве социализма, только непосредственной борьбой за пятилетку, за выполнение промфинплана, за коллективизацию деревни, за обороноспособность страны, за торжество мировой революции средствами своего языка можно создать пролетарское искусство, его стиль и его форму.

Только овладевая тематикой социалистического строительства, находя правильную классовую ее трактовку, можно выплавить форму, со всей силой и действенностью выражающую содержание, воздействующее на массы.

Вне этого для художника выхода нет.

Всякая формальная категория, каждый прием мастерства должен быть четко целеустремлен и действительно заострен.

Нам нужны только определенные формы в искусстве, только определенное мастерство — классово-направленные, классово-действенные. И учиться мастерству этому, отыскивать формы эти как в прошлом искусства, так и в его настоящем, можно только работая над пролетарским содержанием, над политически заостренным материалом, исходя в творческих поисках из его требований. Это не снимает проблемы эксперимента, так называемых «лабораторных исканий» в области обогащения своего языка средствами выражения, а наоборот, дает правильное направление и русло этим экспериментам.

Ф. Богородский Неаполитанка (формальное искание)

Ф. Богородский Европа (Германия)

Ф. Богородский — Несет камни

Ф. Богородский — Фашисты и рабочие

Понятно, что в данной постановке вопроса мы говорим не только о Богородском. Мы только иллюстрируем это положение выставкой тов. Богородского. Но чтобы конкретизировать вопрос, несколько слов приходится сказать именно о нем. Богородский сам чувствует классовую слабость своих работ. «Не ищите в моих работах, — пишет он, тоном оправдывающегося,— советской тематики, так как в Италии, Австрии и Германии пока нет пятилеток по строительству социализма».

Никто и не ставит в вину тов. Богородскому его поездку в Европу и его знакомство там с памятниками прошлого и состоянием современного искусства, никто и не требует советской тематики и отражения пятилеток строительства социализма в Италии, Германии, Австрии. Но ведь классовая борьба, тов. Богородский, там есть. Ожесточенная, дающая всему особое освещение, классовая борьба. И пролетариат есть эксплоатируемый, безработный пролетариат. Но в то же время это тот пролетариат, революционные выступления которого потрясают послевоенную Европу. Этот пролетариат, который готовит свой Октябрь и путь к социалистическому строительству в мировом масштабе.

Вот это-то и проглядел художник-коммунист Богородский.

Впрочем, не совсем проглядел. У Богородского есть попытки «классового показа» капиталистической действительности. Но так как и в них художник идет не из классового содержания, а от готовых штампов буржуазного «мастерства», то и в этом «классовом показе» ничего действительно классового, пролетарского нет. Очень неубедительно внешне разрешена композиция «Гамбургские плотники-коммунисты в Берлине». Не будем придираться ни к названию, ни к многим деталям в картине. Вещь говорит сама за себя. Ничего коммунистического в ней нет — пятеро молодых ребят-клешников только что вышли из пивной, в голове у них шумит, им весело. Не больше!

«Фашисты и рабочие» — вялая композиция. Вялы фигуры рабочих. Даже фашисты, и те не фашисты, а безобидные позирующие парни. Никакого намека на классовую борьбу, на политическую активность. А тема уж на что революционна!..

Оказывается, не в теме существо вопроса, а в формалистской болезни художника, выхолостившей его идейно-классовое содержание.

Тоже и с «Европой». Вещь политически не разработана. Дан гуманистический, пацифистский протест против ужасов войны. Но не указывается выхода из положения, нет призыва к борьбе с капиталистическим строем. Явление рассматривается замкнуто, пессимистически. Вместе с техникой немецкого экспрессионизма тов. Богородский перенимает и его идеологию.

Отсутствием пятилеток на Западе не прикрыть тов. Богородскому отсутствия у него в его работах идейно-классового пролетарского содержания. И это чувствует сам тов. Богородский.

По этому же самому Богородский не может найти языка и для передачи образов социалистической стройки. Здесь также некритически и эклектически усвоенное мастерство буржуазных художников не дает нужных форм выражения и действенных образов. Это ясно чувствуется в композиции Богородского «Да здравствует стройка СССР». Трое рабочих на ферме, один из них поднял флаг — вдали пейзаж завода, где цехи, обсажены деревьями. Скучно и не убедительно.

Нам надо показывать нашу борьбу в новых социально-политических условиях, нам надо раскрывать наше строительство, показывая ударничество, соревнование, новый труд и новый быт. Показывать, кому и для чего служит наше строительство.

Этого Богородский не дает.

Если взять пейзажи Богородского, то разницы между теми, которые написаны им за границей и теми, которые увидели свет уже у нас в СССР — нет никакой. Получиться это могло только потому, что Богородский, решив подучиться форме в искусстве, забыл о классовой природе его, и она вылезла у него в его пейзажах, несмотря на их географическое различие в виде идеологии самодовольного, созерцающего «красоту» обывателя.

Не мешало бы тов. Богородскому задать себе такой вопрос: если художник-партиец в годы напряженнейшей борьбы за пятилетку выставляет свыше двухсот работ, которые по признанию А. В. Луначарского носят «формально-этюдный характер», то почему же тогда художнику-попутчику не позволить себе позаняться поисками формы изоискусства вообще? Что же случилось с Богородским? Почему у него получился «такой афронт»?

Оттого, что пытался он оторвать учебу от революционной борьбы, пытался отделить форму от содержания, но отделить — не отделил, а попал в плен буржуазной идеологии.

Оттого, что он стремился исходить не из революционного содержания теории и практики пролетариата, а из формального мастерства буржуазного искусства.

Отсюда в его искусстве отсутствие действенности и классовой насыщенности, отсутствие бодрости и политической актуальности, отсюда и содержание его вещей типично-попутническое, а сама форма эклектичная. Потому, что не разобрался Богородский, чему ему учиться и у кого. Потерял меру, которой мерить надо.

Чего-чего только не напялил Богородский на себя за границей и в этом пестром наряде предстал перед общественным просмотром, перед советским зрителем. И этот его пестрый наряд никого не убеждает, потому что он идейно не оправдан. Потому, что наряд этот говорит об идейном художестве его произведений.

Богородскому надо пересмотреть свои позиции и перетряхнуть основательно свой художественный багаж.

Всю постановку вопроса надо перевернуть с головы на ноги. Создавать форму пролетарского искусства (а отсюда и вопрос об учебе) надо, строя самое пролетарское искусство.

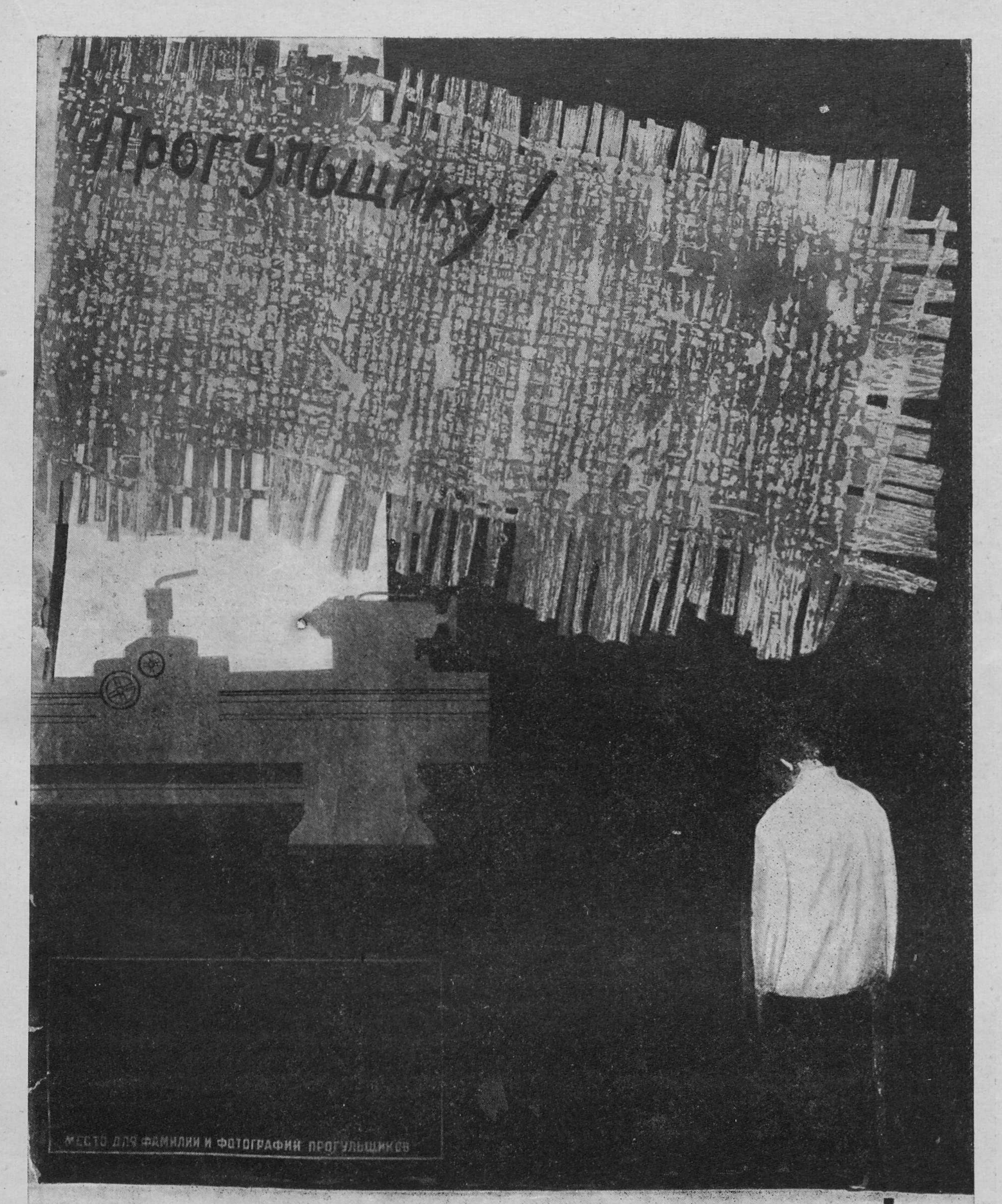
Строить же пролетарское надо, участвуя средствами изо в революционной практике пролетариата и его классовой борьбе постоянно, ежедневно и ежечасно.

Это Богородскому нужно хорошенько уяснить. И не только Богородскому. Мы расширяем вопрос за пределы выставки этого художника и ставим как проблему всего изо-фронта, ибо ошибку Богородского в иных вариациях (без посещения Запада) повторяют очень многие художники.

Им, как и Богородскому, нужно осознать эту свою основную ошибку. Сродниться с социалистической стройкой. Сделать исходным пунктом в своих дальнейших творческих поисках образы нашего строительства. Преодолеть штампы хотя бы и «высокого», но чуждого нам мастерства. Критически усвоить из сокровищницы искусств только действительно ценное, соответствующее образам нашей действительности.

Не всякому дано преодолеть свои ошибки. Что касается Богородского, то он это сделать может. Он считает дело строительства социализма своим делом. Он творчески молод и талантлив.

Подождем новых его работ.



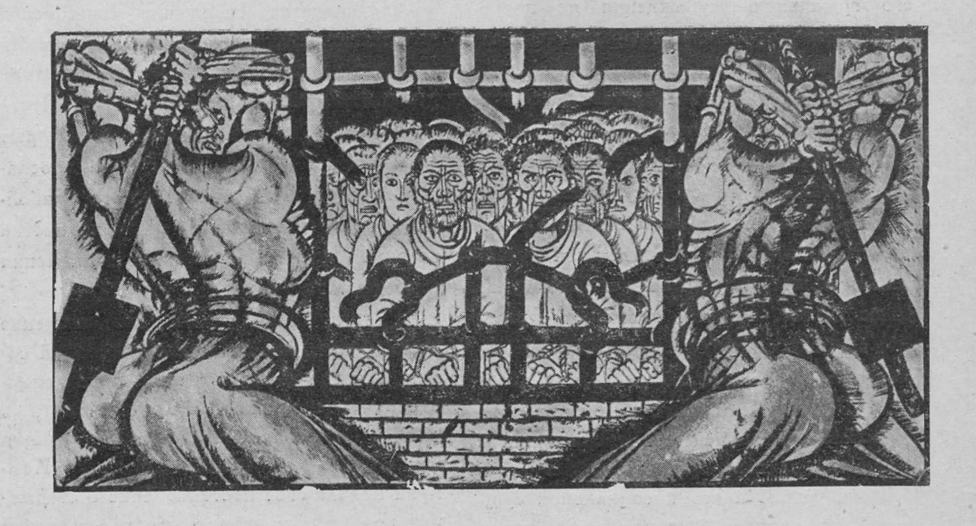
Н. Коршунов Плакат

Хороший плакат четко, понятно, политически правильно ставящий вопрос о борьбе с прогулами.

Бела Уитц — Парижская коммуна

Ф. Рогинская

Парижская коммуна и искусство



«Коммуна при всех своих ошибках есть величайший образец величайшего пролетарского движения», — говорит Ленин.

Естественно, что все стороны кратковременной деятельности Коммуны полны глубокого интереса для победившего пролетариата СССР. Это соображение относится и к художественной политике Коммуны, и к принципиальной установке, и к творческой практике работников искусства, связавших с нею свое имя, и к выяснению того влияния, которое Коммуна оказала на развитие пролетарского искусства.

Остановимся бегло на предшествовавших Парижской Коммуне годах.

«Второго декабря февральская революция была поддета ловким вольтом шулера, и теперь уже не монархия оказывается низвергнутой, а те либеральные уступки, которые были у нее отвоеваны вековой борьбой. Оказывается, как будто не общество завоевало себе новое содержание, а лишь государство вернулось к своим древнейшим формам, к бесстыдному, неприкрытому господству сабли и сутаны»,—так характеризует Маркс реакцию, наступившую с воцарением Наполеона III после разгрома революции 1848 г.

Эта реакция вызвала все нараставшее недовольство не только среди пролетариата и крестьянства, но и среди революционной части мелкобуржуазной интеллигенции, в том числе и среди деятелей искусства.

Поднимается волна протеста против лакейского служения официального искусства господствующему классу. Знаменем борьбы об'является «реализм». Под «реализмом» понимается вовсе не только формальная система, характер и способ изображения. Борясь за реализм, борются за искусство, раскрывающее жизнь трудящихся масс и помогающее им в их борьбе. В лице Прудона это течение революционной мелкой буржуазии встречает такого же горячего защитника, как русское передвижничество в лице Стасова. С пламенным негодованием обрушивается Прудон на художников официального искусства, указывая, что они «сделались естественными сотрудниками обмана и тирании в борьбе с народным сознанием. Проповедники разврата, учителя сладострастия, агенты проституции — это они научили массы терпеть свое бессилие и унижение, утешаясь созерцанием производимых чудес». «Если вы, — обращается он дальше к художникам, — служите развращенным, роскошным, праздным, ступайте прочь. Если вам необходимы аристократия и барство, опять ступайте прочь».

С другой стороны, и реакционные силы окрашиваются в боевые цвета. Это видно хотя бы из того яростного отпора, который встречают в реакционном лагере произведения Курбэ, вождя реалистического направления в живописи. Когда появились «Каменотесы», Курбэ поставили в вину то, что он выбрал такой «неслыханно-вульгарный сюжет — рабочих в грязных лохмотьях». По мнению буржуазной критики, Курбэ повинен во всех смертных грехах. Он «спускается во все самые низшие слои общества, изображая среду, где человек перестает быть подобием божиим, а влачит жалкое существование в виде движущихся масс плоти». «Одни, спустившиеся до нищеты и горя, другие, никогда не выходившие из состояния животной грубости, — вот сюжеты, которые выбирает Курбэ, чтобы скрыть свое невежество и бессилие фантазии».

В обстановке разгорающихся классовых боев Домье, произведения которого представляют целую эпопею, беспощадно развенчивающую буржуазию, и Курбэ отказываются от ордена Почетного Легиона. Домье мотивирует свой отказ тем, что «желает на старости лет смотреть в зеркало без смеха», а Курбэ — тем, «что

его гражданские убеждения не позволяют взять отличие, неразрывно связанное с манархическим строем».

Казалось бы, были все данные для того, чтобы в момент Коммуны революционная часть художественной общественности активно стала на ее сторону. Между тем, на деле оказалось не так. Не только основная масса, но и значительная часть левого крыла испугались Коммуны. Даже Домье, с таким ядовитым сарказмом обрушившийся на буржуазию до революции, замолк, когда последняя началась. В этом отношении художники не представляли исключения в сравнении с деятелями других родов искусства.

Причина заключалась в социальной сущности тех кадров, которые составляли передовой отряд в искусстве своего времени. Как уже упоминалось, по своей идеологии это — представители мелкой буржуазии. Это — те же разночинцы, что и русские передвижники. Домье — сын стекольщика, литограф-ремесленник в юности. Мелкий же буржуа, по словам Маркса, — «сплошное противоречие». Он ненавидит крупную буржуазию, но он боится и последовательно проводимой политики пролетариата.

Даже Курбэ, неоднократно провозглашавший свою связь с пролетариатом, был, в сущности, представителем анархиствующей революционной мелкой буржуазии, опирающейся на крестьянство, но не на пролетариат.

Характеризуя таким образом Курбэ, нужно в то же время резко отмежеваться от попыток буржуазного искусствознания смазать и замаскировать революционный характер деятельности Курбэ, его неуклонное, страстное стремление «перестроиться» и активно участвовать в борьбе пролетариата.

Органическая связь Курбэ с революционным движением неопровержима. Она влияет на его творчество, она определяет его теоретические выступления, она толкает его на ряд ответственных поступков (например, письмо через фронт во время франко-прусской войны к немецким художникам и пр.). Но самым убедительным доказательством служит, конечно, активное участие художника в Коммуне в качестве ее комиссара. Вся ее художественная политика фактически осуществлялась художником-коммунаром Курбэ.

Три месяца — слишком короткий срок для того, чтобы художественная политика Коммуны могла развернуться с полной четкостью. Тем не менее целый ряд мероприятий Коммуны имеет целеустремленный классовый характер. Остановимся именно на этих моментах.

Фактом большого, принципиального значения является свержение Вандомской колонны. Правительственная газета «Коммуна» на следующий день после свержения пишет следующее: «На обязанности Коммуны лежал долг свергнуть памятник деспотизма. Она исполнила его. Пусть каждый твердо знает: колонны, которые воздвигнет Коммуна, никогда не прославят какого-нибудь исторического разбойника, но запечатлеют в памяти потомства славные победы в науке и достижения свободы».

Для того, чтобы учесть все значение этого факта, как акта международной солидарности трудящихся масс, надо вспомнить, что колонна была воздвигнута в память побед наполеоновской Франции над Пруссией, Россией и др. и что Коммуна издала свое постановление о свержении колонны в конце франко-прусской войны, когда побеждающие прусские войска теснили Париж. Другими словами, Коммуна издала свой декрет в обстановке, больше всего способствующей развитию шовинистических настроений (вспомним крах II Интернационала во время мировой империалистической войны). Если Коммуна не только не разделяла этих шовинистических настроений, но даже противопоставила им действие, подчеркивающее международную солидарность масс, то тем самым она действовала как орган диктатуры пролетариата.

Интернациональные идеи вообще в сильной степени присущи художественной деятельности Коммуны (недаром ведь автор «Интернационала» Эйжен Потье — член Коммуны). Например, принципу замкнутых национальных (точнее — государственных) выставок Парижская Коммуна противополагала принцип выставок международных [1]. Правда, кратковременность ее существования не дала возможности осуществить эти начинания. Но самое утверждение этого принципа чрезвычайно показательно.

Необходимо отметить активную борьбу Парижской Коммуны с академическим искусством. Закрытие очагов реакционного искусства (Эколь де Бозар, Римской и Афинской школ) было в то же время закрытием идеологических центров, определявших художественную политику Франции Луи Бонапарата. Эти мероприятия, по существу, были выражением правильной классовой линии художественной политики Коммуны.

Очень интересно также отметить, что Коммуна сразу стала на тот путь массовых изданий репродукций, к которому советская художественная практика и художественная политика подошли только по окончании гражданской войны. Другими словами, оценка произведений изоискусства как орудия массового воспитания, как пропагандистского орудия намечается уже с первых шагов деятельности Коммуны.

Краткие месяцы существования Коммуны не могли, конечно, оставить большого наследия по линии творческой практики. Проектировавшаяся выставка живописи так и не успела состояться. Многое из этого наследия погибло в условиях последующей реакции (например, почти все рисунки Курбэ). Фактически единственным памятником Коммуны остается сатира, журнальная, газетная карикатура, принадлежавшая перу и резцу преимущественно рядовых работников печати. Из них сохранилось только несколько имен (Молох). Эта политическая сатира играла роль нашего плаката — и для коммунаров и для версальцев, которые, кстати отметим, изображали коммунаров с той же яростью и так же звероподобно, как белогвардейский плакат изображал большевиков. По этим рисункам, как по плакату гражданской войны, можно день за днем восстановить все героические и трагические перипетии борьбы парижского пролетариата. Не все это большое наследие социально целеустремленно. В целом ряде случаев оно (как и сатира 1905 года) бьет разнобоем, подчас мимо цели, уделяет слишком много внимания отдельным деятелям или дает одностороннюю проекцию деятельности Коммуны. В этом отношении характерна антиклерикальная сатира. В то время как церковная политика Коммуны носила последовательный характер (отделение церкви от государства, школы от церкви, закрытие монастырей и братств, из'ятие церковных ценностей), сатира отозвалась только на тот ряд сексульных преступлений, которые были раскрыты в связи с обследованием церквей.

Все же в целом ряде случаев сатира била очень метко и несомненно имела большое революционное значение.

«Боже, защити Францию», — восклицает генерал Трошю.—«Гражданин генерал,— отвечает национальный гвардеец, — мы сделаем это гораздо лучше». Этот рисунок перекликается со словами Интернационала: «добьемся мы освобождения своею собственной рукой». Очень едкий, четко атеистический характер носит карикатура, изображающая бога-отца в виде буржуа-финансиста, озабоченного курсом железнодорожных акций на бирже.

Вместе с кровавым подавлением Коммуны распоясываются реакционные круги и в области искусства.

Курбэ об'являют бойкот. На него возлагают ответственность за свержение Вандомской колонны, и только два-три голоса решаются поднять протест против этих гонений (в их числе и голос Домье). Но если первые годы реакции почти пол-

[1] Курбэ заявил, что, в противоположность феодальной Европе, Париж должен быть интернациональным.

ностью потушили развитие левого крыла искусства, то, возрождаясь через несколько лет, оно приобретает уже другой характер. Это можно проследить очень убедительно на примере развития творчества рабочих поэтов. Рабочие поэты времени Жорж-Занд (сороковых годов и позже)— Пьер Дюпон, Лашамбоди и др. — не имели сколько-нибудь четкой социальной установки. Они оплакивали горькую долю «бедняка» вообще и непрочь были призывать и к сотрудничеству классов. Парижская Коммуна прокладывает четкую грань. Поэт Клеман, например, участник Парижской Коммуны, до Коммуны разделял все охарактеризованные выше черты этого бесхребетного творчества. Коммуна заставляет его перевооружиться: «После того, как песня волочилась на буксире королей и императоров, — говорит он в предисловии к сборнику своих песен, — после того, как она выступала в качестве музы Бахуса, Марса, Беллоны и других богов, столь же воображаемых, как бог и дева католицизма, мы потребовали, чтобы песня заняла свой боевой пост в борьбе, начатой против эксплоатации, капитала и против всех тех, кто угнетает нас морально и материально». Ту же мысль проводит он и в своем стихотворении:

Слишком долго мы слагали
Свои песни для других.
Братья, сложим свои песни
И петь будем только их.

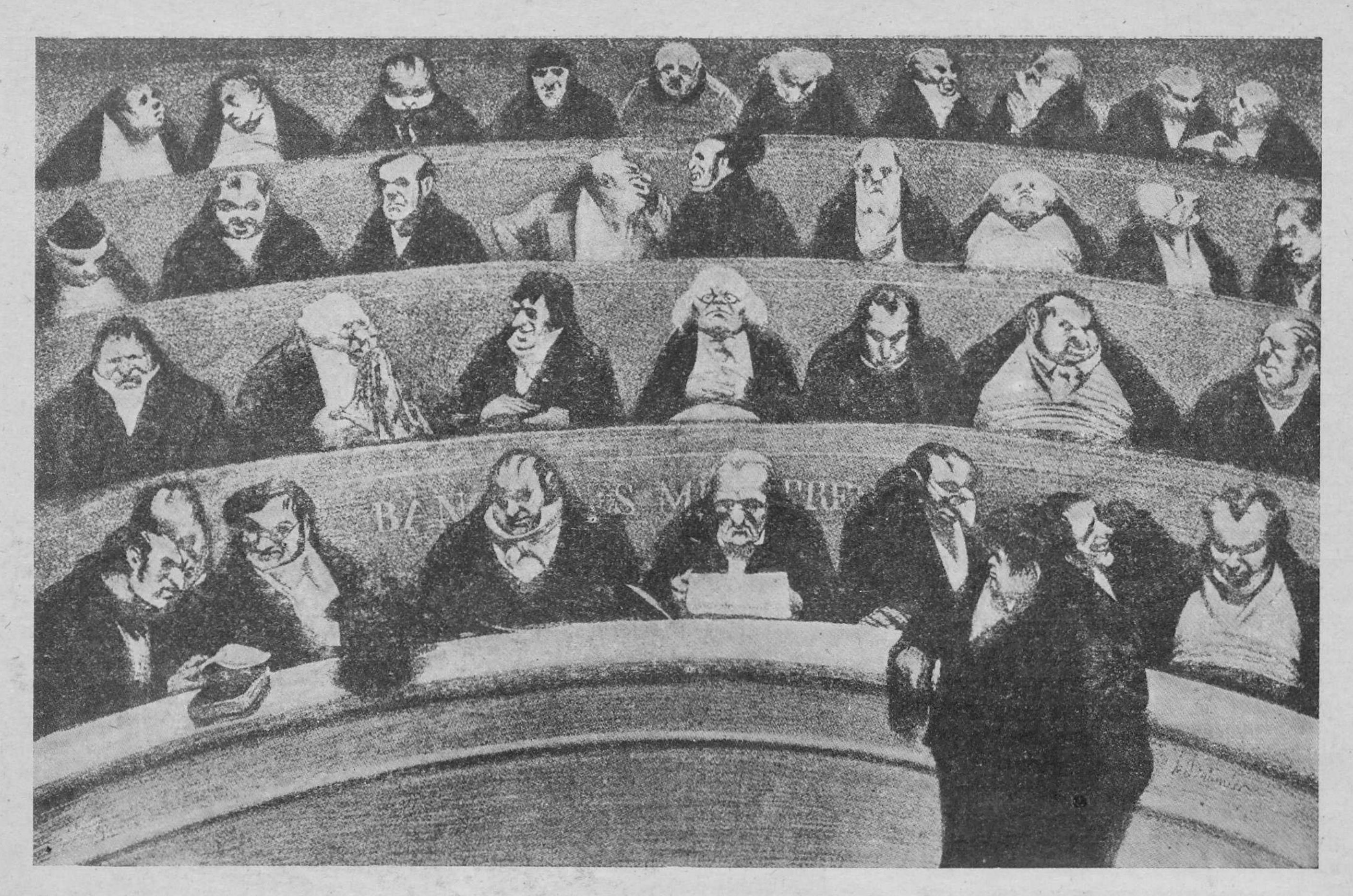
Деятели искусства подходят, приближаются к осознанию специфичности целей и задач пролетариата и пролетарского искусства.

Аналогичный процесс совершается в изоискусстве, хотя значительно медленнее и не так четко. Если первые годы после Коммуны связаны с развитием сатиры, не выходящей за пределы либерально-буржуазной (например, освещение в сатирической печати избрания Мак-Магона, освещение Культуркампфа и др.), то как только пролетариат оправляется после поражения 1871 г., как только становится на ноги революционная печать, в ней появляется крыло, четко связывающее себя с пролетариатом (например, „Assiette au beurre" в Париже, „Asino" в Риме, где сотрудничали Стейнлейн, Рата-Ланга и др.). Даже в живописи появляются художники, для которых пролетариат — уже не об'ект для сострадания и желания, а растущая, грозная для капитализма сила (Ромг — 80-е годы). Моменты активных действий пролетариата, стачки, демонстрации и т. д. занимают все больше места. Делаем вывод.

Из всего сказанного, если ставить вопрос о генетике пролетарского искусства, как такового, его надо вести именно от Парижской Коммуны.

О. Домье — Я сыт, остальное меня не касается

Художники Парижской Коммуны уделяли антирелигиозному рисунку много внимания.
Поводом для рисунка худ. Молоха послужило нахождение при из'ятии церковных ценностей женских скелетов в склепе церкви св. Лаврентия.
Подпись под рисунком:
— Слушай-ка, старина Лаврентий, о чем только ты думал, допуская у себя подобные вещи?
— Да, знаешь ли, они поклялись мне, что так делается повсюду.



О. Домье — Законодательное чрево

Фрид

Роберт Майнор и Фред Эллис

(Революционные художники Америки)

Революционные художники Америки — один из наиболее ценных отрядов мирового революционного изоискусства. Между тем советский зритель и художественная общественность, в том числе и пролетарская, почти совсем не знакомы с их творчеством.

Задача настоящей заметки — несколько восполнить этот пробел в отношении двух выдающихся представителей американского революционного искусства — Роберта Майнора и Фреда Эллиса.

Оба они — графики, политические сатирики, принадлежат к группе, об'единенной вокруг клуба им. Джона Рида в Нью-Йорке и сотрудничающей в рабочей печати («Дейли Уоркер», «Нью Мэсес»). Не ограничивая себя единством творческих установок, группа связана общей социально-политической установкой. Агитация за Советский Союз — один из пунктов этой установки.

Широко известная у нас группа западноевропейских художников идет от экспрессионизма. Эти революционные спутники пролетариата выходят из рядов мелкой буржуазии, размалываемой жерновами крупного капитала. Они несут с собой «ушибленную» психику и глубокий пессимизм, доходящий в некоторых случаях до истерического хаоса (Нистлер).

Если для Нистлера двигателем борьбы является смертельный ужас перед спрутом капитализма, то и для Мазерееля борьба пролетариата заранее обречена на гибель. Это глубокое неверие в возможность победы пролетариата раскрывается с предельной силой в его книге «25 картин страстей человеческих». В этой серии 25 гравюр — путь рабочего, своего рода «крестный» путь, заведомо ведущий его на смерть (расстрел рабочего, пытавшегося возглавить революционное движение).

Если Нагель с гордостью заявляет, что он изображает только пролетариев, то его «герой труда», старый рабочий,— до конца, без остатка, измотанный системой капиталистической эксплоатации. Если буржуй Гросса отвратительно, паразитарно жаден и туп, то и рабочий его — полудегенерат, придавленный и доведенный чуть ли не до идиотизма. Такой рабочий не может взять власть в свои руки и строить новую жизнь.

Короче, за произведениями этих художников мы не видим того пролетариата, который, принося величайшие жертвы, сознательно и организованно борется с капитализмом и наступает на него. В произведениях тт. Майнора и Эллиса мы его видим.

В своих «Очерках по искусству» В. Фриче говорит, что изваяния углекопов Менье поднимают в памяти гордые слова «Интернационала»: «Лишь мы, работники всемирной великой армии труда, владеть землей имеем право, но паразиты — никогда».

В гораздо более сильной степени то же ощущение возникает и от рисунков Майнора и Эллиса. Глубокая ненависть к капиталистическому миру вызывает у зрителя уверенность в его неизбежной гибели под ударами пролетариата. Даже когда сюжет их рисунков связан с драматическим исходом для рабочего персонажа, даже тогда в них нет безнадежного пессимизма, потому что за драматизмом данного конкретного случая они твердо осознают конечную победу.

«Каждый революционный класс отличается оптимизмом... Это, конечно, не имеет ничего общего с утопизмом. Революционный борец может самым твердым образом взвесить шансы борьбы, но он является революционным борцом только потому, что твердо убежден в своей способности перестроить мир. В этом смысле каждый обладающий классовым сознанием рабочий — оптимист; он с полной надеждой смотрит в будущее и эту надежду черпает именно из окружающей его нищеты».

Эти слова Меринга очень хорошо подходят к характеристике основного «тонуса» творчества Роберта Майнора и Фреда Эллиса. Оба они являются революционными борцами (оба — члены компартии), и произведения обоих в высокой степени заряжены оптимизмом, не социально-расплывчатым, «беспредметным», а четко-классово целеустремленным.

Мужественный, лишенный всякой нервической надломанности, язык их образов поднимается даже в беглых газетных зарисовках до подлинной монументальности, сохраняя всю силу и остроту яда политической сатиры. Вместо изощренно тонкой линии, они пользуются сочным и смелым контуром-мазком. Если обратиться к культурному наследию, больше всего нитей можно протянуть от них к «классику» политической сатиры, бичевавшему буржуазию, — к Домье. И уже во всяком случае «Парламент» Майнора — такой же «классический» в своем роде памятник империализма и финансового капитализма, как «Законодательное чрево» Домье — памятник пресловутой буржуазной демократии.

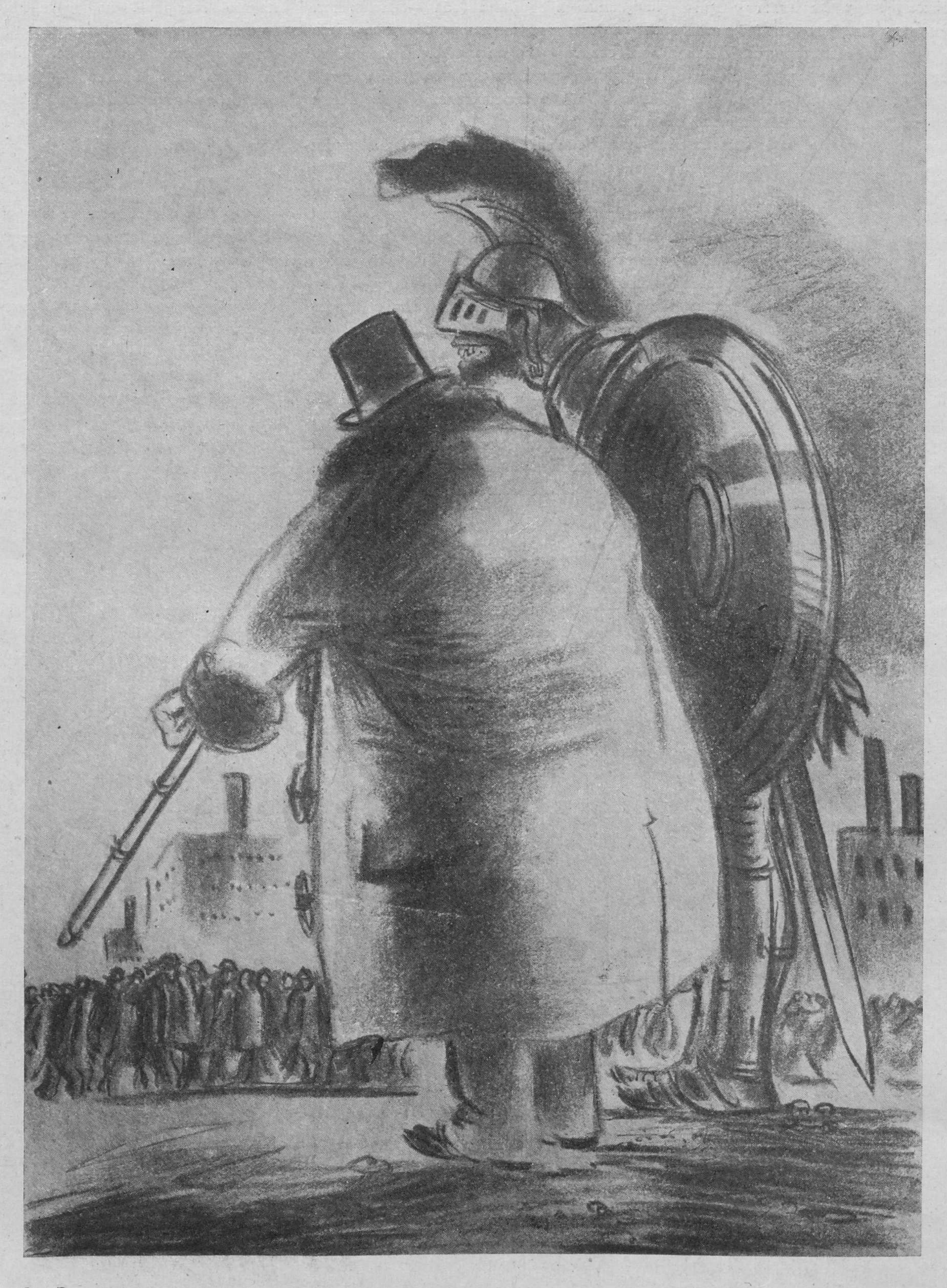
О Майноре и Эллисе как о художниках можно говорить, не диференцируя их, так как они органически связаны общностью творческого метода. Надо только отметить, что Майнор — более старый мастер, является в известной степени главой «школы» революционных художников Америки.

*

Фред Эллис в настоящее время живет в СССР. Его работы появляются на страницах «Правды», «Труда» и др. органов печати.

Здесь нельзя обойти тот ненормальный факт, что революционные художники Запада, попадая в СССР, не включаются, как активная сила, в текущую борьбу на изофронте. Думается, вина здесь нашей художественной общественности, в частности пролетарского сектора, который, очевидно, не привлекает их к совместной работе.

Р. Майнор — Локаут



Ф. Эллис

Рекруты империализма

ШИРЕ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ ФРОНТ РЕВОЛЮЦИОННОГО ИСКУССТВА!

Письмом художников-монументалистов редакция открывает переписку советских художников с революционными художниками мира. В майском номере журнала будут помещены письма: Бела Уитца—Мазереелю, Е. Зерновой—Гроссу, Рянгиной и Яковлева—Кэте Колльвиц и т. д.

Нью-Йорк, клуб им. Джона Рида.
Хозе Клементе Ороско.

Хозе Клементе Ороско!

Ваша работа по росписи новой школы социального исследования в Нью-Йорке, в которой вы поместили фигуры Ленина и Сталина, возбудила в нас большой интерес к вашей жизни и творчеству. Своим обращением мы делаем попытку наладить связь с вами для обмена мыслями и опытом.

Третий год гигантского строительства, происходящего в нашей стране, строительства, не имевшего в истории ничего себе равного по размаху и величию поставленных задач по коренной перестройке всей страны, завершение построения фундамента социалистической экономики ставят нам, художникам СССР, задачу огромной важности и трудности — задачу по созданию боевого искусства пролетариата, строящего социализм.

Мы, художники Советского Союза, с особым вниманием изучаем творчество наших западно-европейских и американских собратьев, революционных художников, работающих, правда, в других условиях.

Общехозяйственный кризис, сковывающий развитие мировой экономики, громадный рост безработицы и обострение классовой борьбы с неизбежностью ставят перед каждым европейским и американским интеллигентом вопрос: „или — или!?“ Или с буржуазией против пролетариата, за милитаризм, за волну новых имериалистических войн, за это средство освобождения от многомиллионной армии голодающих безработных, или за пролетариат, за революцию против власти капитала, за создание социалистического общества, за СССР — отечество трудящихся всего мира.

Мы надеемся, что вы, Хозе Клементе Ороско, выбрали второе направление, что вы — наш друг, друг социалистического строительства в Стране советов, что вы с теми, кто со всей силой борется против подготовки нападения на СССР. Поделитесь с нами своими мыслями по вопросам, которые мы ставим, а также познакомьте нас шире и полнее со своими работами и со своими дальнейшими планами и возможностями.

Коллектив монументалистов:

ОДИНЦОВ, ЦИРЕЛЬСОН, ГАПОНЕНКО, ПОДРЕЗОВ, КОРОТКОВА, МИРЛАС, ЦАРЬКОВ, НЕМОВ, НЕВЕЖИН, ВЯЗЬМЕНСКИЙ, ЛАХТЕРМАН, КОННОВ МИЗИН.

Будем крепить ряды художников—друзей СССР во всем мире

ПО СТРАНИЦАМ газет и журналов

Любопытные черты американского собирательства приводит «Новая Цюрихская газета». Об'ясняя это собирательство «материальной ненасытностью без какой-либо цели», газета приводит ряд данных из редкой, пожертвованной ей книги итальянского профессора Лионелло Вентури, появившейся в январе 1931 г., «Итальянская живопись в Америке». Профессор Вентури об'ехал значительную часть американских государственных и частных собраний с целью учета сокровищ итальянского искусства, перекочевавших за океан. Наряду с подробным описанием обследованных произведений, книга дает воспроизведение 438 наиболее замечательных картин. На три четверти—это картины XIII, XIV, XV столетий (кончая кватрочентистами).

Ряд произведений имеет перво访разрядную ценность и происходит из знаменитейших собраний Европы. Порою американское собирательство носит почти патологический характер. В Бостоне, в музее Гарднера, Вентури как бы очутился в Венеции. Целые стены и порталы, целые мраморные фасады, обросшие цветами, готические и романские, окружают двор. Залы переполнены ценнейшими произведениями искусства всех времен: Симоне Мартини и Пьеро делла Франческа сменяются Рембрандтами и Вер Меерами.

Собственник водил по залам итальянского путешественника, давая ему подробнейшие описания собранного, ссылаясь на повторения и копии различных европейских собраний. К великому удивлению гостя этот собственник шедевров оказался... слепым.

Но если Америка в лице нескольких десятков своих собирателей питается старым классическим искусством, иногда не видя его, Франция, в частности Париж, всегда переполнена тысячами новых картин.

17 января 1931 г. в Париже открылся «Салон независимых».

Судя по отзывам даже благожелательно настроенной буржуазной прессы, — это почти сплошь «перепевы» второстепенных знаменитостей вчерашнего дня. Общий тон «Салона независимых», когда-то боевого новаторского штаба, теперь исключительно тусклый. Принцип выставки — без жюри, за который боролись когда-то творческие отщепенцы-новаторы, теперь используется бездарной посредственностью. Тематика в 1931 г. в подавляющем большинстве—натюр-морт, пейзаж — «ню». Пейзаж составляют две картины «скандального» (как пишет рецензент «Тан») характера: картина румынского художника Флориана на темы почти садизма. Рядом с этим,—пишет рецензент, — «более или менее революционный характер» носит картина русского художника Давида Гайта, изображающая «бедняка, замученного сильными мира сего», «с внутренностями, свисающими до земли, с потоками крови, извергающимися изо рта», «он кажется обвинением Лиги наций».

Более резкую оценку этой же выставки «Салона независимых» дает немецкий рецензент («Кельнише Цейтунг» от 4/II 1931 г.): «Созерцание этих картин дает подавляющее ощущение снижения живописи нашего времени, снижения, которое ускоренными темпами идет к безнадежной пустоте. Девяносто процентов этих бескровных абстракций созданы без внутренней к тому необходимости».

Экономический кризис сказывается очень резко на быте художников в Германии. Материальное положение художников пошатнулось за последний год так сильно, что правительство обратилось ко всем общественным организациям и муниципалитетам с призывом организовывать различные начинания, которые могли бы способствовать улучшению положения художников.

Нужда настолько острая, что целая газетная полемика возникла по поводу того, что ряд оплачиваемых мест по организационной работе был на одной из этих выставок предоставлен не художникам, а лицам искусствоведческой среды, уже имеющим жалованье. В результате вмешательства всегерманского профессорского союза художников это положение было изменено в пользу художников, и организатор выставки — профессор — и его сотрудники должны были уступить свои оплачиваемые места безработным художникам.

Но чрезвычайно торжественно прошло 17/I 1931 г. открытие в Берлине большой выставки японского искусства. Выставка, вызвавшая ряд больших статей в прессе Берлина, дает материал по «основному» вопросу сегодняшнего дня японского искусства, вопросу о взаимоотношениях Запада и Востока (Европы и Японии). Вооружающаяся буржуазия молодого японского капитализма посылала своих художников учиться на Запад, где они оказались очень прилежными учениками. Но это прилежание привело к довольно парадоксальному результату: именно тогда, когда молодые японцы стали хорошими немцами и подлинными французами, они стали не интересны Европе. Европа последних лет изверилась прежде всего в самой себе, и вот в настоящий момент заметно своеобразное явление: японские художники, прошедшие европейскую школу, теперь через мастерство своих европейских учителей возвращаются к японскому искусству, когда-то ими оставленному: через Ван-Гога—к Хирошиге и Утамаро. Результаты этой школы «нангва», вновь овладевшей тушью и кистью, исключительны по мастерству, но идут мимо сегодняшнего дня. Проф. Яширо, написавший вводную статью к каталогу, известный своей монографией о Боттичелли, пытается найти социальное об'яснение этому явлению.

Как бы то ни было, «эта выставка (пишет один немецкий рецензент) не говорит ни слова о том, учится ли современный пролетариат Японии тому, как использовать искусство в качестве орудия борьбы, или он уже борется красками, пластикой и транспарантами».

В самой Германии мы видим уже факты такого рода.

В Берлине 20 января в частной галлерее Гартберга открылась выставка, отчасти знакомого и Москве художника Отто Нагеля (по его картине «Ослепший рабочий» на выставке 1924 г. в Историческом музее).

Отто Нагель, рабочий из Веддинга (рабочее предместье Берлина), всего еще несколько лет тому назад стоял у станка. Поэтому он живет и думает как пролетарий, органически противопоставляя свое классовое лицо буржуазному искусству. В этом его основное отличие от остальных больших социалистических художников, которых приближает к пролетариату размышление или сострадание. Нагелю так же, как и его старому другу Цилле, не надо «изучать» пролетариат, так как он сам пролетарий и не может смотреть иначе, как глазами пролетариата. Это избавляет его от фальшивости, дает ему силу метко схватывать атмосферу берлинского индустриального пролетариата. На картинах Нагеля рабочие идут с завода, сидят за столом и едят.

Дети из Веддинга несут все сознание своего класса в своих истощенных недоеданием лицах. Работница держит ребенка на коленях...

Пролетарские будни, из которых буржуазная лирика извлекала столько жалобных напевов, изображены здесь без прикрас самим рабочим.

Дальше — забастовочные пикеты, коммунистические демонстрации с красными знаменами и транспарантами, как показал нам их Нагель уже в фильме «Путешествие тетки Хранзен за счастьем». Картины Нагеля понятны каждому рабочему, его формы ясны и недвусмысленны, но он не стеснен рамками того натуралализма, который так ограничил творчество Балушека.

Нагель не только пытается поднять выразительность живописи пролетарским сюжетом и содержанием. Его революционное убеждение, что искусство есть оружие, заставляет его создавать новую форму станковой картины, соответствующую пролетарской идеологии: представители одной социальной группы, отделенные тонкими окантовками, изображаются им один возле другого.

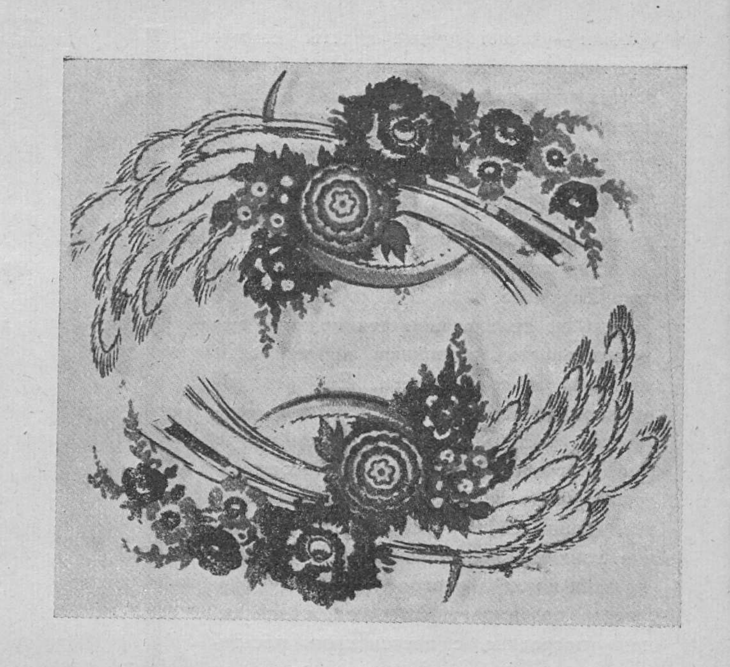
Нагель показывает «кабачок», с «хозяином» посредине, с постоянными посетителями, с краткими и выразительными надписями. Этим он разрушает замкнутую композицию станковой картины, которая в Европе с XV века была средством выражения индивидуалистической буржуазии.

Живопись других эпох также знала рядом написанные или вписанные друг в друга повествования, большей частью с религиозной установкой. Но от этих форм новая форма Нагеля так же резко отличается, как отличается хотя бы первобытный коммунизм от коммунизма Маркса и Ленина, ибо строй картин у Нагеля не случаен и не эстетического порядка и вытекает из анализа действительности классовой борьбы.

Отто Нагель — первый чисто пролетарский художник действительного значения, который стоит на этапе развития, решающем и для него и для его класса.

Изогиз возобновил издание „Окон Сатиры". К созданию „Окон" привлечен ряд художников, в том числе: Черемных, Моор, Малютин, Левин, Козлинский, Лопухин, Радаков и молодые художники-комсомольцы. Из поэтов принимают участие: Асеев, Кирсанов, Вольпин, Безыменский, Кроткий, Архангельский, Лебедев-Кумач и др.

Е. Загорская



Маркизы и цветочки на советской посуде

На Дулевской фарфорной фабрике с осени прошлого года работает бригада из пяти молодых художников - производственников. Ими ведется энергичная борьба за механизацию и рационализацию методов производства, за новый советский рисунок на посуде массового назначения.

На фабрике имеются цехи: заготовительный, точильный, горновой, сортировочный, живописный, скульптурно - лепной.

Художникам и технологам, под руководством опытного инженера, удалось найти способ ударного изготовления фарфоровых и стекольно-эмалевых красок, вполне заменяющих ввозившиеся раньше из-за границы.

Теперь лаборатория снабжает красками все фасфорные фабрики и тресты СССР. К сожалению, хозяйственные организации фабрики до сих пор не изжили аполитичного, недальновидного, практически оппотурнистического отношения к художественно - керамической продукции, производимой на фабрике. Исходным пунктом в хозяйственной политике фабрики являются «выгода», «экономический эффект», узкое делячество. Ради такой «выгоды» почти совершенно игнорируется агитационная организующая роль революционно-тематического рисунка. Инициатива молодых художников, стремящихся революционизировать и советизировать рисунок для массовой посуды, всячески затирается. По мнению хозяйственников, художники должны делать то, что обещает хорошие барыши и что импонирует мещанским вкусам потребителя.

В таком духе работал на фабрике 15 лет художник Адамович (ученик Чехонина), соединявший чехоновские приемы росписи цветов с данью социалистической эпохе, в виде красного платочка на шее маркизы, и т. д.

Под протекторатом Адамовича на чашках, выпускаемых фабрикой, культивировались те же рисунки, что и двадцать лет назад: китайские болванчики, цветочки и пейзажи, графы и маркизы, замкнутые в овалы, или парочки любующегося идиллическими пейзажами с лебедями и озерами.

Чтобы быть «современным», Адамович вводил иногда элементы советского герба в гирлянды Людовика XIV и надевал красные повязки, вместо традиционного венка, на головы смазливых крестьянок с серпами и снопами в руках.

Бригада молодых художников ведет жестокую борьбу с подобной халтурой. В клубе при фабрике устроена выставка на тему «Классовая борьба в искусстве» и прочитан ряд докладов о необходимости такой тематики в производстве, а также о том, какой рисунок нам нужен для предметов массового потребления. Эти начинания встретили большое сочувствие среди фабричной молодежи.

В образцы новых рисунков молодежь начала вводить элементы социалистической действительности. Было выполнено несколько рисунков на физкультурные производственно-строительные, красноармейские и пионерские темы. Для экспорта в Азию в рисунке была разработана тема строительства Турксиба. Выпуску продукции с новым рисунком оказывается большое противодействие под предлогом, что на нее нет спроса, поэтому много сил молодой бригады уходит не на творческую работу, а на борьбу с косностью хозяйственников и на агитацию за новый рисунок.

Путем длительной борьбы им удалось все-таки добиться реконструкции художественного совета.

Дальнейший успех их борьбы за новый рисунок зависит от содействия общественных организаций, которые должны оказать давление на хозяйственные тресты в смысле скорейшего продвижения нового рисунка к массовому потребителю.

Реконструкция фарфорового рисунка

Рисунок на предметах фарфорово-фаянсовой и стеклянной посуды больше, чем в других отраслях промышленности, связан с общими методами производства.

В живописных цехах фарфоровых заводов есть мастера, выполняющие в течение 15—20 лет один и тот же рисунок, например, виноград на чайниках и широких чашках (для риса) восточного назначения или цветы в медальоне для чайников массового потребления.

Исполнители одного рисунка так набивают руку, что, не умея рисовать совершенно, могут данный рисунок выполнить с закрытыми глазами. Переход их на другой рисунок в первое время сказывается не только на качестве, но и на количестве выпускаемой продукции.

Отчасти этим об'ясняется застойность в рисунке для фарфорового производства. Трудность перехода на другой рисунок об'ясняется крайним консерватизмом ручных методов производства.

Теперь, когда ручная роспись вытесняется все больше механическими приемами аэрографии, печатания «деколя» (система детских переводных картинок) с другими рационализированными приемами производства, вопрос о реорганизации художественного рисунка на фарфоре и приближении его к запросам современности встает неизбежно.

Художественно выполненная посуда должна стать орудием социалистической реконструкции быта.

Посуда не агитирует за социалистическое строительство.

Но хозяйственные органы до сих пор не стали на эту точку зрения. Оформление посуды в советской стране до последних дней ведется в расчете на старый, дешевый, обывательский вкус.

Ни одна фабрика не производит посуды специально для колхозов или домов отдыха.

Недавно в Ленинграде состоялась конференция художников в фарфорово-фаянсовой и стекольной промышленности. Конференция постановила провести в жизнь систему художественно-политических советов, об'единяющих тресты и фабричные комитеты. Советы должны добиться коренной реконструкции рисунка. С художественной и идеологической стороны конференция сочла целесообразным сосредоточить общее политическое руководство в художественно-политических советах при профорганизациях.

Художественно-политические советы научно-исследовательских учреждений и торговых организаций должны ввести в свою практику плановое изучение массового потребителя.

В плане предприятий должна быть предусмотрена и обеспечена опытная работа по введению в производство новых форм и образцов.

Необходима решительная борьба с пассивностью и противодействием со стороны торгового аппарата в деле продвижения к массам новой целеустремленной, агитирующей за социалистическое строительство продукции.

По постановлению конференции, художники на предприятиях должны вести широкую работу по художественно-идеологическому воспитанию рабочих путем организации выставок, кружков, докладов. Рабочие должны быть привлечены к участию в художественно-политических советах.

Е. П.

Конкурс в художественной керамике

Правление Росстеклофарфора об'явило всесоюзный конкурс на рисунки и скульптуру для керамического производства.

Представленные проекты должны быть художественно и идеологически связаны с современностью и исполнены с учетом требования материалов и техники данного производства.

В жюри конкурса входят 17 человек. Председатель жюри — заведующий художественной частью Росстеклофарфора, члены жюри — представители Ленинградского института пролетарского искусства, областного отдела Рабиса и др.

В задания по конкурсу для образцов массового производства входят:

1. Рисунки для чашек крестьянского рынка, исполненные пульверизатором через трафарет в 1—2 краски.
2. Декоративные и агитационные рисунки для посудных изделий городского рынка, отражающие новый быт и строительство, жизнь Красной армии, пионерское движение.
3. Рисунки для экспортных и выставочных изделий на революционные темы.

За удачные рисунки будут даны премии от 100 до 500 рублей.

**Все три рисунка для фарфора, помещенные здесь (худ. Адамович), никакого отношения к советской действительности не имеют.
Серп и сноп в одном из них, конечно, не меняют дела.
Дальнейшее использование таких рисунков для советского фарфора мы считаем вредительством.**

„Откалывание исторических этапов“, или что „отколол“ гр-н Коробов по поводу искусства

Заседание бюро партийной ячейки при 20-й типографии в Москве близилось к концу. Разбирался последний вопрос — о художественном оформлении клуба.

Докладчик по этому вопросу — представитель комплексной художественной бригады АХР — тов. Цирельсон говорил:

— Клуб, который мы хотим оформить вам, является первым вновь выстроенным клубом печатников. А это обязывает к тому, чтобы он был образцовым. Мы считаем поэтому нужным оформить клуб так, чтобы в основу оформления легли, во-первых, идеи ленинизма, идеи Октября и чтобы, во-вторых, это оформление помогало развертыванию всей массовой текущей политической работы... Короче говоря, оформление наше должно быть в одной своей части монументальным, рассчитанным на длительный срок, и в другой — конструктивно-декоративного порядка... Конкретно мы вам распишем фреской зрительный зал, фойе и комнату ударников. В последних двух комнатах мы дадим место и скульптуре...

Основная идея комнаты ударника — слова т. Сталина о том, что «труд в СССР из подневольного должен стать делом чести, делом славы, делом доблести и геройства». Основные идеи росписи зрительного зала — подготовка Октября, Октябрь, как начало мировой революции, строительство социализма в СССР — в социалистическом отечестве международного пролетариата, революционное движение на Западе и в колониях и Коминтерн — штаб мировой революции... Красной нитью здесь должны проходить идеи интернационализма, диктатуры пролетариата и руководящей роли коммунистической партии...

На этом месте доклад был прерван репликой приглашенного на заседание бюро художественного руководителя клуба некоего товарища Коробова:

— Позвольте по этому поводу выразиться!..

Но когда кто-то из присутствовавших на заседании активистов в ответ на эту реплику увесисто возразил, что «выражаться строго воспрещается», т. Коробов взволнованно произнес:

— Так я же не в смысле, чтоб выразиться, а чтобы выразить смысл своего отношения к осмысливанию докладчиком вопроса!..

После доклада т. Цирельсона слово было предоставлено Коробову.

— Товарищи! — начал свое выступление Коробов, — я хочу вам доложить, что докладчик жестоко ошибается, когда думает о монументальном оформлении... Нам нужно не монументальное, а моментальное, я бы сказал, оформление...

— Ого!..

— Да, да! Именно — моментальное: чтоб моментально сделал, моментально разобрал и чтоб...

— Из головы моментально все выскочило!..

— Ничего подобного, товарищи!... Смеяться тут нечего! Не такая нынче эпоха, чтоб смеяться!.. Мы должны клуб оформить так, чтоб он был, с одной стороны, апликационным, а с другой стороны, конструктивно-декоративным и чтоб обязательно в фанерном преломлении!..

— А чем вы это аргументируете? — раздалась тихая реплика всегда уравновошенного т. Цирельсона.

— Аргументирую я это, — высокопарно заявил Коробов, — нашей великой эпохой!..

— Непонятно!..

— Вполне понятно, почему это непонятно, — оживился неистовый Коробов, — я ведь еще не сказал свою главную апликационо-декоративную мысль — я хочу сказать, что монументальное искусство, да еще рассчитанное на длительный срок, сейчас не созвучно эпохе...

— Не созвучно? Почему?..

— Очень просто, почему — потому что революция еще у нас не отстоялась, как следует, не отложились все ее этапы, так сказать...

— То есть?

— То есть я хочу сказать, что революция имеет много этапов и прежде, чем художник может коснуться того или иного этапа, он должен прощупать, как следует, насколько этот этап отложился в нашем сознании...

— А дальше?

— А дальше художник имеет уже право откалывать в своем сознании эти исторические этапы и таким образом творить...

— А темпы?

— О темпах прошу не беспокоиться.. Ибо темпы как раз в этом и заинтересованы... Наши темпы, знаете ли, настолько бурны, что чтоб вы ни сделали сегодня — завтра же все устареет...

— Здорово!.. Значит, все то, что мы делаем и делали до сих пор для революции, — все это бесследно устарело?

— То есть? Я не понимаю, что вы хотите этим сказать.

— Ну, например, — Октябрьская революция устарела?.. Или, скажем, героические победы Красной армии?.. Наконец, пятилетка — как, по-вашему, тоже устарела?..

— Что вы, что вы, я не об этом говорю...

— А о чем же?..

— Об искусстве!..

— А как же можно искусство отделить от революции, от политики и от побед пролетариата?

—Так я же ж не об этом!..

— А о чем же?..

—Об искусстве я же ж говорю и ни об чем не более! И повторяю, что этап исторический сперва должен отложиться, а потом его можно откалывать...

В общем гр-н Коробов «откалывал» эти штучки на заседании бюро партийной ячейки 20-й типографии, куда он был приглашен, как специалист, в связи с разбиравшимся там вопросом об оформлении клуба.

И нет нужды сейчас говорить о том, что со стороны рабочих-партийцев, присутствовавших на этом заседании, был дан решительный отпор «сверх-революционной», а по существу реакционной теории этого гражданина...

Мы только хотим поставить вопрос: почему эти теории гуляют до сих пор по рабочим клубам?

Нельзя ли сделать так, чтобы партийные и профессиональные организации, чтобы, скажем, АХР или организующийся АПХ вплотную подошли к проверке состояния клубов в области искусства и чтобы, проверив все это, основательно перетряхнуть— нет ли там чего старенького и буржуазненького, а буде такое обнаружится, — безжалостно вытряхнуть его из рабочих клубов?..

Кстати, мы предлагаем вытряхнуть заодно и гр-на Коробова совместно с его теорийкой об «откалывании исторических этапов», каковую он «отколол» на вышеуказанном партийном заседании...

Денис Чесунча.

о кадрах

(доклад тов. Малкина на совещании в ИЗОГИЗ'е)

В феврале в ИЗОГИЗ'е состоялось совещание по вопросу об изокадрах. На совещании присутствовали ответственные работники ИЗОГИЗ'а, представители Полиграфтехникума и художники.

С большим докладом на тему о том, какие кадры нужны ИЗОГИЗ'у, выступил председатель правления ИЗОГИЗ'а т. Малкин.

«При подборе и подготовке кадров, — сказал т. Малкин, — мы должны учитывать то, что ИЗОГИЗ является единым центром по распространению массовой художественной продукции и что этот центр является, прежде всего, организацией политической. Большевистский классовый подход поэтому должен являться основным подходом при разрешении этой задачи, и все руководство кадрами должно быть не случайным, а подчиняться этому классовому принципу На всех участках нашего фронта мы должны создать таких работников, которые могли бы правильно по-большевистски разрешать задачи массовой художественной агитации, содействуя тем самым выполнению пятилетки в четыре года.

Нам нужно покончить с той кабинетной, личной, камерной, узкой точкой зрения, которая до сих пор еще была, наблюдается у художников, которая одним концом упирается в аполитичное, нейтральное «искусство для искусства», а другим — в пассивное отображательство, а не в активное участие в нашей стройке. Особенно большое значение мы должны придать плакату.

Необходимо поставить вопрос о создании кадров плакатистов, о том, чтобы подготовлять эти кадры из молодежи, создать общественное мнение среди художников, что плакат — крупнейшее политическое оружие.

Второй, не менее важной задачей является оформление книги. Чтобы оформить книгу с миллионным тиражом, нужно покончить с эстетным формальным подходом и установить какой-то тип обложки массовой книги с определенными политическими классовыми установками.

Тоже самое и в отношении художников-станковистов. Нельзя останавливаться на том этапе, на котором стоит этот вид искусства, — на «индустриальном пейзаже», на вещи без социально-классового охвата.

Нужно добиться того, чтобы уезжающие в командировки художники получали твердые задания, классово-отчетливые требования не только куда ехать, но и что зарисовывать. Не должно быть такого положения, когда приезжающий на завод художник (к тому же технически неграмотный) списывает ту или иную заводскую вещь и воображает, что это уже «классово». Художник должен знать, что вся страна перестраивается и что он своим творчеством должен дать какие-то новые формы, а если мысли нет и если это просто «списывается», то гораздо лучше все это сделать в кино и через фото, тем более, что фото сейчас поднимается на большую ступень искусства. Не может быть такой точки зрения, что хотя, мол, это и не отражает, но это — искусство. Наше искусство должно быть активным и классовым, агитирующим и зовущим в бой против классового врага.

Мы очень внимательно следим за каждым новым шагом в творчестве любого художника. И мы должны с удовлетворением сказать, что перестройка художников началась. Это заметно и по работам наших плакатистов и графиков и по работам станковистов. Но, конечно, этого мало, этого еще недостаточно. Тут еще предстоит огромная работа как нам, ИЗОГИЗ'у, так и самим художникам.

Но это одна сторона дела.

Другая сторона — это полиграфическая база, при помощи которой продукция художника должна доводиться до широкого зрителя, до масс. Это у нас самая слабая область, потому что тип старого издателя нас уже не удовлетворяет (это тип с мещанским, буржуазным вкусом), а новый тип художественного издателя пока только что нарождается. У большинства наших молодых издательских работников нет еще опыта, мало знакомства с европейской стороной этого дела и т. д. Мы должны создать художника, который чувствовал бы полиграфию, который не относился бы к ней по-буржуазному, как в былое время, что он-де представитель «творчества», а тут-де нужен представитель «ремесла». Мы должны добиться того, чтобы художник был связан с полиграфией. Нам нужен художник-полиграфист. Полиграфию мы должны двинуть на более высокую ступень. Мы должны создать художественно-издательские кадры, которые бы хорошо понимали художественно-издательское дело. Путей у нас для этого много. Первый путь, очень важный для нас, — это путь учебно-вузовский.

Нам, ИЗОГИЗ'у, как своего рода художественной отрасли промышленности, нужно быть соответственно связанными с художественными вузами. На литфаке 1-го МГУ имеется изоцикл по принципу прежнего ГАНХ. Во 2-м МГУ — то же самое. Поэтому все эти отдельные изоциклы 1-го и 2-го МГУ нужно сосредоточить в одном месте, нужно добиться того, чтобы студенты этих изоциклов выходили с возможностью стать практическими работниками в системе ИЗОГИЗ'а.

Затем нужно добиться того, чтобы научно-теоретическая область в Комакадемии имела практическую базу в ИЗОГИЗ'е, чтобы ряд их работников был бы редакторами, занимались бы общей редакцией, консультацией по разным отраслям нашей работы и чтобы сама работа в Комакадемии среди аспирантуры касалась тех видов практической работы, которые у нас есть. Только тогда будет практика изодела и теория изодела организована по-марксистски, они не будут оторваны одна от другой.

В редактуре нам требуются люди с элементарной художественной грамотностью, главным образом журналистского типа, у которых есть политическое, классовое чутье, которые разбираются в основном, скажем, в производственных элементах этой вещи, понимают в плакате, понимают в открытке, в картине и, поскольку мы являемся политическим издательством, они отражают то организованное мнение среднего рабочего, а может быть, даже квалифицированного рабочего, который является потребителем нашей продукции.

Нужно добиться того, чтобы, например, в КИЖ'е готовились такие кадры. Надо добиться там кафедры, при которой преподавалось бы художественное оформление прессы. И такой большевик-марксист который элементарно понимает в графике, фото-с'емках, плакатах, рисунке, — вот тип редактора, которого мы должны в ближайшее время добиться.

Откуда еще взять работников? Конечно, тут очень большая задача в художественной общественности и профессиональной общественности! Наши общества, кооператив «Художник», Рабис и другие организации должны себе ставить задачей

подготовку кадров, должны ставить вопросы переподготовки, марксистской грамотности.

Вопрос о кадрах надо поставить во всех обществах, профсоюзах, везде. Этот вопрос двигается очень слабо, и ни в одной области нет такого отставания, как у нас. Проблему кадров нужно решать так, как поставила ее партия. Федерация, Комакадемия, Полиграфический институт, ГАЭН, «Художник», Главискусство—все они должны острее поставить перед собой проблему кадров, все они должны вместе с нами сдвинуть это дело с мертвой точки, втянуть в него широкую общественность. В свете этой установки настоящее наше совещание не должно быть обычным, бюрократически штампованной записью — «слушали» — «постановили», а мы должны именно так поставить вопрос, что мы берем на себя инициативу в этом вопросе и что все организации тоже ставят его у себя и перед своей общественностью.

Контрактация, коллективные формы труда бригады художников, которые образуются при разных группах, — все это лаборатории, из которых можно выработать кадры.

Но это не все. Художник должен быть связан с рабочими организациями, с фабриками и заводами, чтобы это не делалось налетом, а чтобы была такая связь, при которой художник видел бы фабрику, завод, колхоз постоянно в действии, чтобы командировки художников не были формальными, чтобы мы добились того, чтобы художественные кадры непосредственно были связаны с очагами строительства, с рабочими и колхозниками. Ибо если будет одна только кабинетная грамотность, если художник только усвоит терминологию и не будет знать, что такое встречный промфинплан, если он не будет видеть, что там делается на месте, то он ничего не сможет сделать. Это будет нежизненное и формальное решение и никакого эффекта не даст.

Мы должны, далее, налечь на подготовку новых комсомольских кадров, кадров из рабочей молодежи. Мы должны каким-то путем, — путем ли заочных курсов или каким-либо другим путем, оказать поддержку изокружкам на заводах, массовым самодеятельным кружкам, оформителям стенгазет на предприятиях. Это очень большой канал кадров, и мы должны этот канал хорошенько прощупать.

Подметить ростки этих кадров по рабочему каналу — очень большая задача. И мы должны эту задачу так же, как и все остальные задачи, разрешить!..

Несколько позднее на эту же тему состоялся доклад т. Малкина в клубе Мособлрабиса на общем собрании художников Москвы. В принятой художниками резолюции говорится, что массовая изопродукция сейчас в нашей стране занимает

В СЕКТОРАХ ИЗОГИЗ'а

Улучшение работы над плакатом

Годовой план плакатного сектора ИЗОГИЗ'а после перехода к ИЗОГИЗ'у плакатных отделов Гостехиздата, Центросоюза, Сельхозгиза и Гострудиздата установлен в 416 плакатов. Половина этого плана падает на плакатные мастерские. Остальная часть — на законтрактованных художников и художников-разовиков (около 100 чел.).

Для улучшения плакатного дела редсовет ИЗОГИЗ'а решил перед большими политкампаниями прорабатывать темы совместно с художниками, привлекая к руководству проработкой квалифицированных докладчиков. При плакатных мастерских решено установить штатную единицу политредактора. В систему плакатного сектора вводится новый работник — темач, разрабатывающий темы для художников. Предполагается также организовать научно-исследовательскую работу над плакатом и устроить систематические просмотры вновь вышедших плакатов художниками и редакторами. Кроме того, будет выпущена небольшая монография о советском плакате, и один раз в два месяца будут заслушиваться доклады ХРГО Книгоцентра о распространении плакатов.

Для создания кадров плакатистов намечена организация общества художников-плакатистов.

Скульптурно-декоративный сектор — самостоятельная единица

Правление ИЗОГИЗ'а предполагает выделить из своей системы скульптурно-декоративный сектор в самостоятельную государственную единицу, с тем, чтобы ИЗОГИЗ вошел в эту новую государственную организацию пайщиком. На этот счет уже послано в соответствующие органы ходатайство.

До образования самостоятельной скульптурно-декоративной организации производство скульптурной продукции остается за ИЗОГИЗ'ом.

Гипсовая мастерская, входящая в производственную часть сектора, переводится на хозрасчет. Она будет выпускать скульптуру исключительно для потребления в Москве.

Производственный план мастерской утвержден на 1931 г. в 500 тыс. рублей.

Редакционная часть сектора переключает свой тематический план на выпуск миниатюр и утилитарных предметов. Всем законтрактованным скульпторам предложено переключиться на работу этих предметов.

Предполагается организовать коллективные скульптурные мастерские для художников-скульпторов.

Наглядные пособия — на службу пятилетке

Наглядные пособия, выпускавшиеся до сих пор ИЗОГИЗ'ом, носили главным образом, культурнический характер и отставали от текущих требований политического момента.

Такие темы, как индустриализация страны и социалистическая реконструкция сельского хозяйства, совершенно не учитывались, а вместо этого выпускались всевозможные картинки различных стран и климатов, характеристика разных геологических эпох и т. д.

Работа сектора наглядных пособий рассматривалась недавно в правлении ИЗОГИЗ'а. Правление признало работу сектора наглядных пособий совершенно неудовлетворительной и реши о коренным образом пересмотреть работу сектора вплоть до пересмотра всего редакционно-производственного портфеля и личного состава сектора наглядные пособия должны быть включены в систему обслуживания пятилетки так же, как плакат, картина и т. п.

Пункты массовой оценки изогизовской продукции

Сектор массовой работы ИЗОГИЗ'а организовал несколько постоянных пунктов массовой оценки продукции ИЗОГИЗ'а. Такие пункты организованы в Центральном доме Красной армии, где будет проводиться предварительная оценка всех оригиналов плакатов и картин по вопросам обороны СССР, намечаемых издательством к воспроизведению в печати; в подшефной элек-

тро-минной школе Балтийского флота в Кронштадте — для оценки продукции по вопросам Красного флота; в клубе дивизии ОСНАЗА им. Дзержинского, где будут выставляться все выпускаемые ЗОГИЗ'ом плакаты, картины, таблицы, имеющие отношение к жизни и быту Красной армии для проработки в изо-кружке данного клуба и т. д.

Кроме того, массовый сектор договорился с фабзавкомом чугунолитейного завода „Борец" и редакцией заводской газеты о постоянной выставке на заводе плакатов по вопросам индустриализации, соцсоревнования, ударничества, безопасности труда и быта рабочих. Изо-кружок завода берет на себя организацию массовой оценки этой продукции.

Издательские функции ОХР переданы ИЗОГИЗ'у

Вся издательская деятельность художественного общества ОХР передается ИЗОГИЗ'у, а подсобные предприятия: фанерная мастерская, диапозитивная, краскотерочная и деревообделочная — кооперативу „Художник".

Утверждены также акты о приемке ИЗОГИЗ'ом дел издательств: ЗИФ, Гострудиздата и Центросоюза, и, кроме того, поставлен перед Книгоцентром вопрос о передаче ИЗОГИЗ'у права распространения „Художественных сокровищ СССР".

При Изогиз'е организован рабочий художественно-политический совет

В осуществлении постановления ЦК ВКП (б) о плакатно-картинной агитации, при Изогиз'е организован рабочий художественно-политический совет. В совет вошли представители крупнейших предприятий Москвы.

5 апреля состоялось первое заседание рабочего совета.

На заседании присутствовали рабочие завода им. Ильича, Амо, Динамо, Электрозавода, 1-й образцовой типографии и склада ХРГО Книгоцентра. Кроме того, в заседании совета приняли участие представители высшей колхозной школы, рабфака АСИ, Центр. дома Красной армии, Центр. совета Осоавиахима, горкома Изо и работники печати.

Председатель правления Изогиз'а т. Малкин познакомил собравшихся со структурой Изогиз'а, методами его работы и характером выпускаемой продукции и указал на значение постановления ЦК ВКП (б), впервые обратившего внимание рабочей общественности на работу Изогиз'а и на решающую роль, которая отводится постановлением ЦК рабочему совету, как руководящему идеологическому центру в деле создания картино-плакатной продукции.

После этого рабочий совет приступил к практической работе по просмотру оригиналов, представленных художниками для воспроизведения в печати.

Всего было просмотрено 22 оригинала агитационных и инструктивных плакатов. 11 оригиналов рабочим советом было забраковано и 11 одобрено, причем многие из принятых плакатов рабочий совет предложил значительно переработать.

Все замечания, высказанные членами рабочего совета, были направлены к тому, чтобы внести в содержание плакатов больше политической заостренности, четкости в рисунке и тексте, дать правильный типаж и т. д.

Изогиз'у предложено привлечь в рабочий совет больше рабочих с производства и представителей от нацменьшинств.

Поручено также оформить положение о рабочем совете, утвердить его состав и прикрепить всех членов совета к определенным секторам для постоянного контроля и наблюдения за их работой.

Курсы по переподготовке художников и редакторов при ИЗОГИЗ'е

Сектором кадров ИЗОГИЗ'а, совместно с месткомом Рабис, организованы курсы по переподготовке редакторов и художников. Курсы будут состоять из трех семинаров. Первый семинар будет для редакторов, рассчитанный на 3—4 месяца, второй семинар, по переключению художников станковистов и монументалистов на плакат, рассчитанный на 2 месяца—и третий — по повышению политического уровня художников, тоже двухмесячный.

Курсанты этих курсов будут проходить диамат, социологию искусства, экономполитику, текущую политику, плакат, рисунок, скульптуру, декоративную живопись и полиграфию.

В качестве преподавателей на эти курсы привлечены профессора и преподаватели московских вузов и товарищи, окончившие аспирантуру в Комакадемии, а также лучшие художники, графики и живописцы.

ОГИЗ'ом выделено на содержание курсов 11 тыс. рублей.

Учащиеся будут обеспечены всеми необходимыми учебными пособиями. Курсанты, Партийцы будут освобождаться от политучебы.

при посылке художников в индустриально-колхозные центры курсантам этих курсов будет оказываться предпочтение.

исключительно важное политическое положение, и поэтому мы организуем ударные бригады на производственных творческих началах по плакату, графике, массовой картине, скульптуре и т. д.

Перед бригадами ставятся задачи проведения генеральной линии партии через массовую изопродукцию и повышение ее художественного качества.

Работа музея нового западного искусства на заводе Каучук

Музей нового западного искусства развернул интересную работу вне своих стен.

Музей связался с заводом «Каучук» и повел там организованную работу в клубе завода. Работа музея выражается в том, что он обслуживает завод передвижными выставками. Выставки приурочиваются к политическим кампаниям в конкретных тематических разрезах («Классовая борьба на Западе и строительство СССР», «Отклики Октября за границей» и т. д.).

К 8 марта организована выставка «Женщина в буржуазном и социалистическом обществе».

Все эти выставки формируются из материала музея и картин, полученных от советских художников, преимущественно через АХР.

Недавно на «Каучук» была перенесена выставка произведений Ф. Мазерееля.

Кроме того, музей принял непосредственное участие в борьбе завода за повышение производительности труда и выполнение промфинплана путем соответствующих плакатов и щитов.

Сейчас музей заключает договор с одним из цехов завода «Каучук» о взаимном шефстве.

Работа музея на «Каучуке» заинтересовала рабочую общественность завода, и рабочие-активисты сейчас принимают деятельное участие в отборе художественных произведений, приобретаемых с выставок (в частности, с выставки произведений Мазерееля). Представители завода участвуют в работе общественно-политического совета музея.

Кроме работы на заводе «Каучук», Музеем нового западного искусства вне его стен были организаваны еще две выставки: выставка образцов немецкой производственной графики на съезде полиграфистов-рационализаторов в помещении Академии социалистического воспитания, где были демонстрированы образцы немецкого полиграфического искусства, наиболее интересные с точки зрения техники выполнения, и выставка «Коллективизация сельского хозяйства и выполнение пятилетки» (выставка-передвижка), обслуживающая деревню.

В общем этой внемузейной работе Музей нового западного искусства придает большое значение и ставит ее на большую высоту.

Художественные организации к севу не подготовились

Весна не только на дворе. Весна — вторая большевистская, ударная — наступает по всему необ'ятному простору Страны советов.

В Москве она ощутима везде. Но здесь приходится оговориться. Везде, где бьется живая струя борьбы за третий, решающий год пятилетки.

Удивленные читатели спросят: а разве есть еще организации, не перестроившие своей работы на ударные темпы? Разве есть в Москве места, от которых за километры веет мертвечиной, косностью, загнившим академизмом канувших в вечность времен. Разве есть спящие в дни весеннего сева?

Есть!

Можно открыть полную галлерею сонных. И ютятся эти сонные организации рядом с нами. Кто же они?..

Впереди всех спящих организаций, как и подобает по чину, идет вполне авторитетная организация — Федерация об'единений советских художников пространственных искусств.

Проспала Федерация и подготовку к севу и сев. Ни одного руководящего указания обществам не дано. Ни на секретариате, ни на совещании секторов не поднимался вопрос об участии Федерации в проведении кампании весеннего сева.

За Федерацией тянутся отдельные художественные общества.

Общество «4 искусства», искушенное в сонном отношении к советской действительности, резонно (по-своему) решает: в вопросах проведения кампании весеннего сева действовать совместно с Федерацией. И... совместно с Федерацией никак не реагирует на сев.

Общество станковистов вступило в полосу классовых и творческих битв. Для забот о посевной кампании времени как-то не осталось.

— Вы о весенней кампании?! Пока конкретных решений нашей группы по этому вопросу нет — обратитесь к группе Штеренберга, — сонно зевая «высказался» Тягунов.

— Весенняя кампания?! По-моему, сейчас все остановилось. По существу, конечно, мы могли бы принять участие... А лучше обратитесь к Тягунову, — чревовещал Штеренберг.

Всероссийское общество пролетарских архитекторов резонно (тоже «резон») считает, что «у художников кисти больше возможностей, чем у нас». Ничего мы не делаем. Действительно — и нечего делать. Стоит ли принимать участие в таком деле, когда архитектору хватает работы в Москве. А потом — весна, отдохнуть от трудов надо, и... спит общество.

Общество московских художников об'явило, что весенняя посевная кампания — самое «узкое место» в работе общества. Решено создать ряд комиссий и подкомиссий по ликвидации образовавшегося прорыва. Есть надежды, что к концу пятилетки вопрос о весеннем севе и об участии ОМХ'а в этой наиважнейшей кампании будет решен положительно.

Общество художников-самоучек занято всем, чем может быть занято уважающее себя общество, кроме участия в севе.

Лишь Ассоциация художников революции и ИЗОГИЗ нашли время, чтобы принять участие в кампании весеннего сева.

АХР, с участием Наркомзема СССР и РСФСР, организовал передвижную выставку «За социалистическую реконструкцию сельского хозяйства СССР».

В ударном порядке художники сделали 250 художественных картин, рисунков, карикатур. Эти работы — основа выставки.

Художники Ряжский, Анисимов, Моравов, Ражин, Радимов, Перельман, Куприянов, Костяницын, Кацман, Берингов, Пермякова, Богородский, Дейнека и много других приняли участие в работе по выставке.

Выставка направляется на три месяца в колхозы и села РСФСР.

Вместе с выставкой направляется бригада из представителей Наркомзема, печати и АХР.

В задачи бригады входит работа по выявлению и организации местных самодеятельных сил, изорабкоров и рабселькоров.

Ударная бригада законтрактованных художников ИЗОГИЗ'а (бригадир Мещеряков) взяла на себя проведение работы по ликвидации прорывов по изготовлению частей для тракторов к весенней посевной кампании на трех заводах по указанию Мособлшефсовета.

Н. СОБОЛЕВСКИЙ

Началась чистка аппарата ИЗОГИЗ'а

В ИЗОГИЗ'е началась чистка аппарата. Комиссия по чистке под председательством т. Степанова (зам. пред. центральной комиссии по чистке соваппарата РСФСР) приступила к работе 7 апреля. В помощь комиссии шефствующая над ИЗОГИЗОМ'ом типография „Красный пролетарий" выделила несколько рабочих бригад (в количестве до 30 человек). Кроме того, в работе комиссии принимают активное участие 4 обследовательских бригады из работников ИЗОГИЗ'а, законтрактованных художников, выделенных местными партийными и общественными организациями. Бригадами, руководимыми членами комиссии по чистке, уже заслушаны отчеты почти всех основных секторов ИЗОГИЗ'а.

Закончился IV пленум АХР

С 26 по 31 марта в новом доме АХР на Верхней Масловке работал IV пленум АХР.

Пленум заслушал доклад т. Коннова о состоянии изо-фронта и консолидации пролетарских сил (доклад был сделан им от имени комфракции АХР), доклад т. Масленникова о работе Федерации, доклад т. Малкина (председателя правления ИЗОГИЗ'а) о прорыве в области плакатно-картинной продукции и отчет секретариата АХР (докладчик т. Львов).

По всем докладам были развернуты оживленные прения.

По вопросу о расслоении на изо-фронте и консолидации пролетарских сил признано необходимым ускорить организацию АПХ'а, который должен стать идейным вождем всех художественных пролетарских и попутнических сил. АПХ должен повести работу по политическому и творческому перевоспитанию попутчиков, повести борьбу с правой опасностью на изофронте, как главной опасностью на данном этапе и с „левой“ формой ее проявления Признано необходимым создание союзнической организации, как базы для перевоспитания попутчиков.

Пленум признал, что ОМАХР и ОХС уже изжили себя и должны быть реорганизованы. Часть омахровцев и охсовцев должны будут войти в АПХ, а часть в союзническую организацию.

Работа секретариата АХР признана удовлетворительной. В то же время отмечен целый ряд недостатков, основным из которых является то, что секретариат не продолжал работу ударных бригад, практиковавшихся в прошлом году.

На пленуме были заслушаны заявления о вступлении в АХР двух омховских бригад (Нюренберг, Новожилов, Таратухин и др. из первой бригады, Фонвизин, Герасимов, Чекмазов, Шестаков и др. из второй бригады, причем во вторую бригаду вошли также художники, состоявшие ранее в обществе „4 искусства“ — Истомин и Миддлер).

Такое же заявление сделал бывший лефовец т. Лавинский.

Пленум избрал новый секретариат в количестве 7 человек (Цирельсон, Львов, Мещеряков, Якуб, Истомин, Шестаков и Шегаль).

Первым секретарем АХР единогласно избран т. Цирельсон.

По окончании работ пленума, состоялся товарищеский вечер, на котором присутствовали тт. Ионов, А. Халатов, представители национальных республик и др.

Вечер превратился в своего рода производственное совещание, на котором, после выступления т. Халатова о прорыве в плакатном деле, по инициативе художников-монументалистов было составлено 5 бригад, обязавшихся принять энергичное участие в ликвидации прорыва и дать в срочном порядке по 10 высококачественных, идеологически выдержанных плакатов.

Издатель: российская ассоциация пролетарских художников.
Редактор: редколлегия.

Адрес редакции: Москва, Цветной бульвар. д. № 25, ИЗОГИЗ.

Цена 1 руб.

ЗА ...ТАРСКОЕ ИСКУССТВО

Срок 3

ОРГАН РОССИЙСКОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Под редакцией: А. А. Антонова, М. В. Борзятова, А. А. Вольтера, Л. П. Вязьменского, Т. Г. Гапоненко, Ф. Д. Коннова, А. Д. Кузнецовой, П. Ф. Осипова, А. П. Северденко, Я. И. Церельсона, Л. О. Четыркина

ЖУРНАЛ БОРЕТСЯ:

ЗА идеологически-насыщенное, боевое, партийное, массовое, классовое пролетарское искусство, всей силой своих изобразительных средств, ведущее борьбу за социалистическое строительство, ударничество, большевистские темпы, культурную революцию, социалистический быт.

ЗА показ в искусстве лучших людей большевистских темпов.

ЗА сплочение рядов пролетарских художников в борьбе за генеральную линию партии в социалистическом строительстве и в искусстве. За марксизм и ленинизм в теории и практике искусства.

ЗА сплочение всех революционных художников вокруг задач социалистического строительства в борьбе за пролетарское искусство. За перевоспитание попутнических групп и превращение их в союзников пролетариата.

ЗА массовое самодеятельное искусство—базу пролетарского искусства.

ЗА привлечение широких масс рабочих, колхозников к обсуждению важнейших задач и мероприятий на фронте искусств, для обсуждения и оценок проектов, выставок, отдельных художественных произведений и предметов художественного оформления быта.

ЗА ознакомление широких масс трудящихся с искусством народов СССР.

ЗА интернациональную связь революционных художников всего мира.

ПРОТИВ правой опасности и левого оппортунизма в теории и практике искусств.

ПРОТИВ чуждой идеологии и чуждой творческой практики. Против всех оттенков формализма, самодовлеющего эстетизма, пассивизма. Против техницизма и подмены идеологического техническим. Против некритического следования образцам прошлого и современного буржуазного искуссства.

Журнал уделяет **особое внимание** творческой критике на конкретных отдельных произведениях художников, руководству кадрами самодеятельного искусства, строительству клубов и рабочих жилищ и производственному искусству.

ОБ'ЕМ ЖУРНАЛА 4 ПЕЧАТНЫХ ЛИСТА

Подписная цена: на год 5 руб. на 6 мес. 2 р. 50 к. на 3 мес. 1 руб. 25 коп.

Майский номер выходит — 15 июня; июньский номер 30 июня. В дальнейшем журнал будет выходить между 20 и 25 числами соответствующего месяца

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Периодсектором книгоцентра ОГИЗА'а (Москва, центр, Ильинка 3), всеми отделениями и магазинами Книгоцентра и уполномоченными, снабженными удостоверениями, повсеместно почтой и письмоносцами.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1931 ГОД